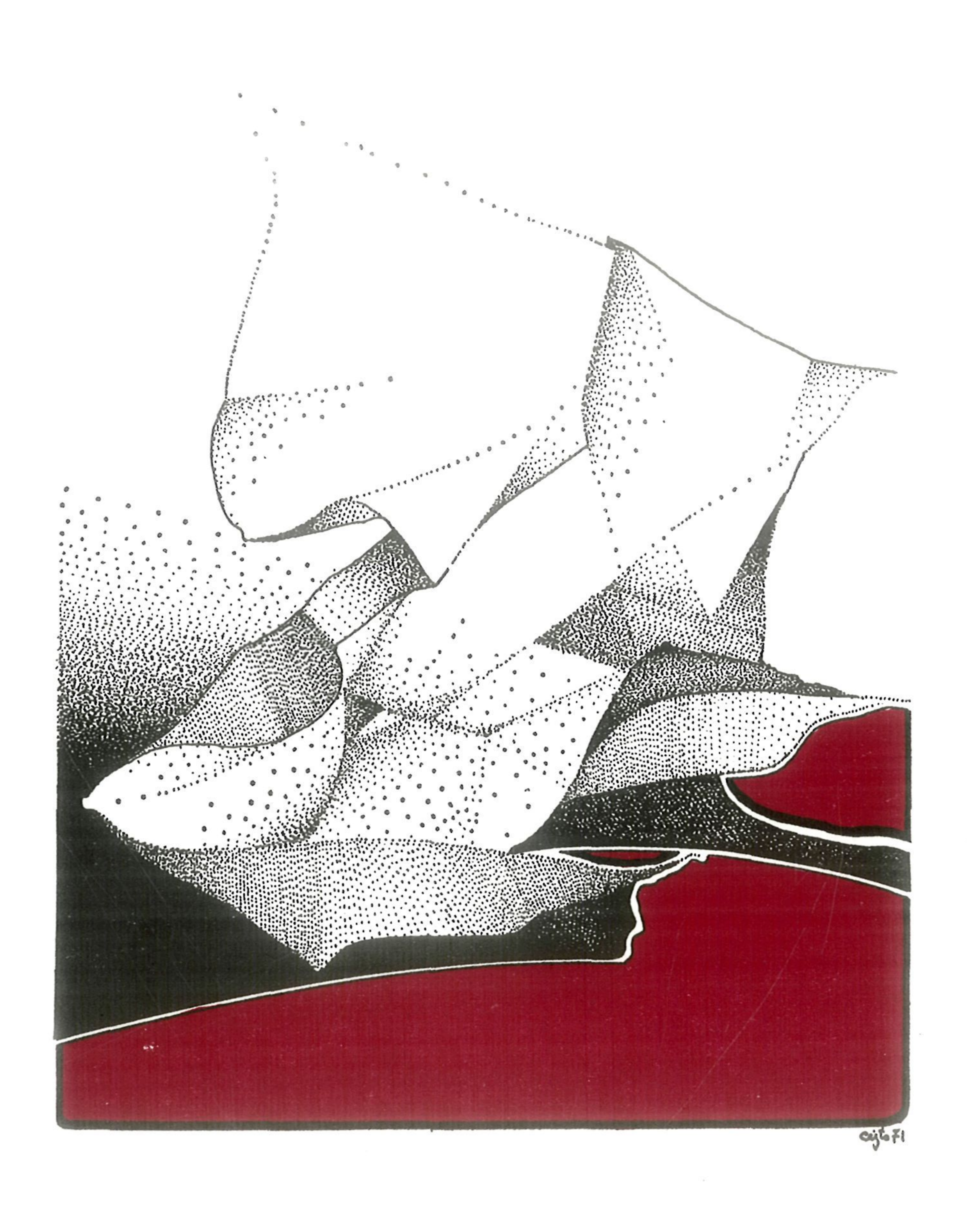
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 319

ENERO 1977

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

319

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICES

NUMERO 319 (ENERO 1977)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: Dibujo de CRISTO.

ARTE Y PENSAMIENTO

RAINER MARIA RILKE: METAMORFOSIS Y ALUCINACION

I. LA METAMORFOSIS

La obra de Rainer María Rilke podría considerarse el relato poético de una imposibilidad. Poeta en relación límite con la palabra, siempre a un punto del silencio, es afectado por esta limitación, que es a un tiempo su grandeza.

Rilke, aislado de su generación, extremo de un margen de la literatura contemporánea, representa una vía personal e improseguible. Poeta insolidario de la raza humana, refleja al mismo tiempo la soledad del hombre en la muerte o el sentimiento.

Fue a partir de las interpretaciones existencialistas cuando su influencia, póstuma, alcanza a diversos autores de otras generaciones. Pero siempre en la idea, nunca en el estilo (1).

El pensativo simbolismo, un tanto intelectualista y abstracto en ocasiones, de su poesía dio pie a su asimilación. Rilke fue catalogado como poeta profundo, y la filosofía de la época se hizo cargo de su obra. Así, cuando Heidegger lo usó como excusa para su propia especulación, la palabra de Rilke comenzó a pagar tributo al existencialismo, que intelectualizó un poeta inerme, introspectivo, de una sensibilidad exquisita.

No obstante, como trataré de demostrar, quizá la originalidad poética de Rilke no se corresponde, muchas veces, con la racionalizada imagen que de él nos legaron los comentadores existencialistas.

HISTORIA

Rainer María Rilke nació en Praga en 1875 y fue bautizado según el rito católico.

Su infancia, grandemente influida por su madre, que mezclaba esnobismo y superstición con prácticas religiosas, se desenvuelve en un mundo de leyendas y personajes imaginarios, de posterior repercusión en su obra. Algunos pasajes de los *Cuadernos de Mal-*

---

(1) José María Castellet, por ejemplo (*Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 83-87), señala el influjo de Rilke en la generación española de 1949 (Vivanco, Panero, Rosales y Valverde). Especialmente este último, que toma la idea de que los versos «no son sentimientos, sino experiencias», recuerdos olvidados y recobrados después, «hechos sangre».

te Laurids Brigge, ambientados en apariciones angustiosas y un distinguido linaje, poseen la base real de la obsesión materna de buscar raíces a sus antepasados en familias danesas.

En alguna ocasión, Rilke describe a su madre —que vivía en la Corte, alejada de su marido— como «una pobre criatura ávida de placeres»; y cuando le impresiona la visión de una campesina cortando heno, se queja de que aquélla no fuera «tan sencilla, tan gravemente alegre y piadosa, en el sentido más profundo».

En 1886 ingresa en la Escuela Militar Superior de Weiskirchen, que abandona por su mala salud. Calificaría su estancia en esta Academia como «abecedario de horrores». Quizá para afirmar la condición social que su padre no había podido conseguir como militar, fue enviado a la Escuela de St. Pölten. *Ewald Traggy* recoge algo de su posterior estancia en Praga, en 1896.

Es en Munich donde comienza una mediocre labor de creación, con poemas influidos del teatro romántico y de Hofmannsthal.

Angelloz, cualificado estudioso de Rilke, considera que realmente «nació» en Italia, 1898 (2), donde se produce su maduración. En 1899, la revelación de Rusia como patria espiritual; en 1900 volverá con Lou Andreas-Salomé, el frustrado amor de Nietzsche.

Este mismo año se traslada, en compañía de Lou, a Worpswede, aldea de artistas y foco de una nueva pintura paisajística enemiga del academicismo. Rilke siempre gustó de este contacto próximo a las artes plásticas —en la etapa de París estudiará la visión de Rodin, Van Gogh y Cezanne—. Con el título de la aldea, escribe un libro sobre el peculiar ambiente de camaradería y la experiencia de la naturaleza. Los escritos de la época reflejan una estancia enormemente feliz. Conoce a las pintoras Paula Becker y Clara Westhoff. Escribe:

> Ibamos juntos por la llanura, al anochecer, en el viento. Y este ir en Worpswede es siempre así: durante un momento se avanza en la conversación, que un viento arrebata; entonces uno de nosotros se para, y poco después el otro. Aquí todas las cosas están llenas de suceso. Bajo un cielo inmenso se extienden los campos en tonos oscuros... ... Fue una noche estupenda. ¿De qué tratamos? De Tolstoi, de la muerte, de Georges Rodenbach, de *Friedensfest*, de Gerhart Hauptmann, de la vida y la belleza en todo lo vivido, del saber morir, de la voluntad de morir, de la eternidad y del porqué nos sentimos vinculados a lo eterno. De tantas y tantas cosas que rebasaban las horas, y también a nosotros.

Worpswede significa el descubrimiento de la eternidad en el paisaje:

> ...vivimos bajo el signo de la llanura y del cielo. Son dos palabras, pero abrazan de hecho una experiencia única: la llanura. La llanura es el sentimiento que nos engrandece.

En 1889 escribe la *Leyenda de amor y muerte del alférez Cristóbal Rilke*, que publica en 1906. Exquisita narración de juventud, de prosa

(2) Cfr. J. F. Angelloz: *Rilke*, París, Mercure de France, 1952, pp. 38, 68, 73 y 78.

característica: sugerente, breve, de frases cortadas y leves y gran resonancia lírica.

El peregrinaje de Rilke en estos años le lleva a escribir a Clara Westhoff, al abandonar Worpswede: «No me está todavía permitido tener casa, no me está permitido morar. Lo mío es vagar y esperar.»

Este peregrinaje le ha llevado a Rusia, donde —según Angelloz— Rilke recupera a Dios (cfr. [2] pp. 80-81, pp. 109-118). Así en 1899 escribirá dos libros complementarios, bajo el influjo de este mensaje que le transmite el paisaje ruso: *El libro de la vida monástica* y las *Historias del Buen Dios* —donde es Dios quien busca al hombre y ha desaparecido la contraposición entre ambos personajes.

El libro de las horas (1899-1905) contiene *El libro de la vida monástica* (1899), *El libro de la peregrinación* (1901) y *El libro de la pobreza y de la muerte* (1903).

Casa con Clara Westhoff en 1901 y viven en la aldea de Westerwede, donde nace su hija Ruth.

En 1902 reside en París, cerca de Rodin, cuya personalidad artística admira profundamente. Múltiples viajes desde 1902-1905 por Italia, Alemania, Dinamarca, Suecia. En 1905 reside en casa de Rodin, en Meudon-Val-Fleury. En 1904 inicia los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge,* que terminará en 1910.

La ruptura con Rodin se produce en 1906, año en que también muere Paula. Toda su poesía se impregna de la figura de Paula y canta a la capacidad afectiva de la mujer.

Después de múltiples viajes por Italia y Alemania, en 1908 se instala de nuevo en París, hotel Biron, 77, rue Varenne, apartado refugio donde inicia una etapa de notable perfección en sus poemas.

Publica los *Nuevos poemas* (1902-1907) y *Segunda parte de los nuevos poemas* (1907-1908).

Con la aparición de *Malte* en 1910, intento de renovación en prosa, atraviesa una crisis de agotamiento en las nuevas formas que buscaba.

Conoce, por medio de su amigo Rudolf Kassner, a Marie von Thurn und Taxis, del linaje Hohenlohe, a la que califica de «persona de gran dominio humano y espiritual», y que le anima en la soledad que parece haber elegido.

En estas fechas publica la *Vida de María,* basada en la música de Paul Hindemith. El libro se publica con una inscripción griega por preámbulo: ξάιτην ἔνδοδεν ἔχων («teniendo una tempestad dentro»), y, efectivamente, son sólo el «comienzo de una agitación creadora», como lo calificará más tarde.

Paseando, según cuenta, por la fortaleza cercana a Duino, le pareció oír una voz que proviene del Adriático vecino: «¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los órdenes angélicos?» Fue el verso inicial de la primera elegía, que quedó terminada esa misma noche.

Desde 1912 a 1922 escribe las *Elegías de Duino,* alternando largas estancias en Duino, con viajes por Italia y Alemania (Munich). En 1913 reside unos meses en España y vuelve a París.

Durante la guerra, en 1914, escribe *Carta a un joven obrero.* Reside en Munich desde 1915 a 1918 y posteriormente en Suiza, Italia

y París, núcleos de su constante peregrinaje. En 1921 y hasta 1925, en el castillo de Muzot.

Si las *Elegías* suponen la aparición del «espacio interior del mundo» (Weltinnenraum), que procede del hombre interior, y el «paisaje del corazón» (Herzlandschaft), los *Sonetos a Orfeo,* escritos en 1922, supone una crítica a las formas vacías de la religión, en el sentido nietzscheano. Cantos de júbilo y esperanza, que reviven el antiguo mito órfico de la muerte y la resurrección; como personajes, el héroe legendario de la antigua Grecia y el poeta como representante de la Humanidad.

Los escritos y cartas de esta época plantean ya lo que considero perfil definitivo de su concepción panteísta, compatible con la insistencia en el espacio interior de los sentimientos del hombre:

> ... permanecer abiertos al aquende...
>
> ... nosotros avanzamos siempre más y más hacia nuestros antecesores primeros, hacia nuestro origen...; la fugacidad se precipita por todas partes en un ser profundo...
>
> ... nosotros somos abejas de lo invisible. Transformamos lo amado visible y aprehensible en la invisible vibración y emoción de nuestra natura'eza, la cual introduce un nuevo número de vibraciones en las esferas vibratorias del universo.

A partir de 1924 sólo escribe poemas sueltos y su obra en francés *Vergers, Les roses* y *Les fenêtres.*

Muere el 29 de diciembre de 1926. Sobre su tumba, el enigmático epitafio que él mismo compuso:

> *Rose, ô pure contradiction*
> *volupté de n'être*
> *le sommeil de personne*
> *sous tant de paupières.*

EL AMBITO EXTERNO

La visión que de Rilke nos ha legado la crítica existencialista, encorsetando su poesía en abstracciones especulativas, pospone además la relevancia del tema del entorno, que se difumina y pierde ante la problemática del hombre.

El término panteísmo es lo suficientemente ambiguo y amplio, dentro de la nitidez general de su significado, para necesitar de una serie de precisiones. Pero si se considera a Rilke bajo este prisma, se modifica sustancialmente la imagen que sobre él proyectó el existencialismo.

El mismo Heidegger señalaba cómo Rilke denomina «primer fundamento» a la Naturaleza (3). Su sentido sería semejante a «vida»; ambos términos, enteramente sinónimos a la manera nietzscheana, designarían la totalidad de lo existente. Pero en seguida se añade para continuar por otros derroteros: fundamento de lo existente que

(3) Martin Heidegger: *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 2.ª ed., 1969. Trad. de Rovira Armengol, p. 230 (cfr.. tb. pp. 222-65).

es el hombre, éste llega más allá en el fundamento de lo existente que todo lo existente.

Por otra parte, Otto Bollnow, en su análisis desde la fenomenología existencialista (4), circunscribe el panteísmo de Rilke a su primera etapa de optimismo juvenil, hasta el cambio importante de rumbo —tras la lectura de Kierkegaard—, que tendría lugar hacia 1903-1904, en *El libro de las horas* y *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Bollnow parece olvidar, sin embargo, que en los *Sonetos a Orfeo* se atestigua claramente la pervivencia del peculiar panteísmo rilkeano, cuyas características trataré de especificar.

En todo caso, la fusión de Rilke con la Naturaleza se evidencia a partir de sus primeros versos, siempre al contacto enamorado con las cosas. Es en el tiempo de la introspección y de la soledad donde se percibe la fraternidad hogareña de lo eterno y la Naturaleza:

Amo las horas de mi ser en sombra
donde se profundizan mis sentidos;
he hallado en ellas, como en viejas cartas,
mi vida cotidiana ya vivida,
su leyenda lejana y superada (5).

(p. 327)

Y otra vez más sonora mi honda vida
fluye, como entre orillas más abiertas.
Se me vuelven las cosas más fraternas,
más contempladas todas las imágenes.
Más de casa me siento en lo innombrado;
con mis sentidos voy, como con pájaros,
desde la encina hasta el ventoso cielo,
y en el día quebrado del estanque
se hunde mi sentimiento entre los peces.

Aquí apunta la intuición fundamental de la poética rilkeana: el hombre se pone en contacto con los círculos de la Naturaleza a través del sentimiento. No el sentir trivial, sino el que profundiza en el fluir del tiempo, y afila los sentidos al borde del tiempo.

También en sus escritos de 1902, a partir de su estancia en Worpswede, escribe acerca del paisaje, comparando la exaltación griega del cuerpo humano con el cielo del cristianismo:

> ... Así se había percibido a los hombres en el tiempo en que se les pintaba grandes; pero *el hombre se había hecho vacilante e incierto,* y su imagen escapó en transformaciones y apenas pudo captarse más. La *Naturaleza era más duradera y grande,* todo movimiento era en ella más amplio y toda calma más simple y solitaria. Hubo en los hombres un ansia de hablar de ella con sus medios sublimes como de algo real, y así aparecieron los cuadros de paisajes en que no ocurre nada... ... Se ofrendaba el hombre de la gran calma de las cosas; notaba cómo su existencia transcurría en leyes, sin expectación y sin impaciencia... (Y *el hombre)*

---

(4) Otto Bollnow: *Rilke, poeta del hombre,* Madrid, Taurus, 1963 (Col. Persiles, 25). Traducción de Jaime Ferreiro Alemparte.

(5) Rainer Maria Rilke: *Obras escogidas,* Barcelona, Plaza y Janés. Trad. de José María Valverde, ed. bilingüe.

> se ha desprendido de toda arrogancia y se le ve que *quiere ser cosa...*
>
> ... El hombre ya no es el ser sociable que va entre lo semejante en equilibrio, y tampoco ya aquél por quien se hace la tarde y la mañana y la cercanía y la distancia. Que *está puesto entre las cosas como una cosa, infinitamente solo,* y que toda comunidad de *cosas y hombres se ha retrotraído a la hondura común,* en que beben las raíces de todo lo que crece (5). (pp. 1630-1.)

Y a este mismo año de su escrito «Worpswede» pertenecen estas líneas, contrapartida de toda identificación con la Naturaleza:

> *Solo con un hombre muerto, no se está tan largamente abandonado como solo con los árboles.* Pues por misteriosa que pueda ser la muerte, más misteriosa todavía es la vida que no es nuestra vida, que no toma parte en nosotros y que, incluso sin vernos, celebra sus fiestas, que nosotros contemplamos con cierta perplejidad, como invitados casualmente llegados, que hablan otro idioma... (5). (p. 1632.)

La Naturaleza siempre abisma, con su soledad, en la extrañada soledad del hombre:

> Ciertamente, podría alguno apelar a *nuestro parentesco con la naturaleza, de la que derivamos como los últimos frutos de un gran árbol genealógico creciente.* Pero el que lo haga no puede negar que al recorrer ese árbol, partiendo de nosotros, rama por rama, pronto nos perdemos en lo oscuro; en una oscuridad que está poblada de gigantescos animales muertos, de horror lleno de enemistad y odio, y que cuanto más atrás vamos, llegamos a seres más extraños y crueles, de modo que esperamos encontrar la Naturaleza al fondo como lo más cruel y extraño de todo. Muy poco cambia esto por la circunstancia de que los hombres traten con la Naturaleza desde hace milenios; porque este trato es muy unilateral. *Siempre vuelve a parecer que la Naturaleza no sabe nada de eso, que nosotros la construimos,* y nos servimos temerosamente de una pequeña parte de sus fuerzas (5). (p. 1633.)

La relación entre hombre y Naturaleza lleva en seguida a Rilke a afirmar la soledad del hombre. La Naturaleza «no sabe nada de nosotros»; en ocasiones, las grandes horas de la Historia, parece compartir algo con el hombre, pero en seguida se aparta. Incluso el hombre sólo ve la Naturaleza en la medida en que ésta es comprensible y manipulable: «... el hombre habitual ... raramente se da cuenta de este proceder enigmático e inhospitalario...» (p. 1634). La única visión distinta, exacta, sería la de los niños, los niños solitarios. En general, todos los solitarios que se vierten hacia la Naturaleza:

> ... prefieren lo eterno a lo transitorio, lo sujeto hondamente a leyes, a lo fundado transitoriamente, y los que, como no pueden persuadir a la Naturaleza a que tenga parte con ellos, ven su tarea en captar la Naturaleza, para insertarse de alguna manera en *su gran conexión.* (p. 1635.)

El arte es un punto de unión entre el hombre y la Naturaleza.

> ... parece como si estuviera el tema y la intención de todo arte en la reunión entre lo aislado y lo todo... *(ibid.).*

Sin embargo, el panteísmo de Rilke no se desenvuelve a la manera romántica, que explícitamente critica:

> Entre los románticos hubo un gran amor a la Naturaleza. Pero la amaban del mismo modo que el protagonista de una narración de Turgueniev quería a aquella muchacha de la que dice: «Sophia me agradaba especialmente cuando me sentaba y le volvía la espalda, esto es, cuando me acordaba de ella, cuando la veía ante mí en espíritu, especialmente por la tarde en la terraza...» (p. 1640.)

En otro fragmento señala:

> Hay la verosimilitud miope del romántico, que embellece el mirar, la verosimilitud inexorablemente cruel del realista y, finalmente, la verosimilitud *honda, confiada en conexiones inexploradas* del sabio, que quizás es la que más se acerca a la verdad. No lejos de ésta está la ingenua verosimilitud del artista. Al poner los hombres junto a las cosas, los eleva, porque es el amigo, el confidente, el poeta de las cosas... (p. 1646.)

En definitiva, la relación que Rilke establece con la Naturalza plantea una situación nueva, que quiere ir más allá en profundidad respecto a la visión romántica que desdeña.

El hombre se aproxima paulatinamente a las cosas a través de su soledad —la Naturaleza sería «una vida que vive sin cuidarse de ellos (de los hombres)»—. La Naturaleza es un gran ámbito ajeno, pero nos incluye en el círculo eterno de sus conexiones enigmáticas.

Sus poemas ilustran esta concepción. Así, en *El libro de las imágenes* (1902-1906):

EN EL BORDE DE LA NOCHE

Mi cuarto y esas lejanías
velando sobre tierras que anochecen
son una sola cosa.
Soy una cuerda tensa
sobre anchas resonancias rumorosas (*).
Y las cosas son cajas de violín
llenas de sombra quejumbrosa;
en ellas sueña llanto de mujeres,
se tocan en sueños el rencor de enteras
generaciones...
Debo
temblar en plata, entonces
debajo de mí todo vivirá
y lo que yerra entre las cosas,

(*) «Ich bin eine Saite,
Über rauschende breite
Resonanzen gespaunt.»

tenderá hacia la luz
que de mi son danzante
en torno al cual ondula el cielo
por pequeñas languidecientes grietas,
cae hacia los antiguos
abismos infinitos... (5).

(pp. 521-23.)

La armonía de la Naturaleza es la música de las cosas. El poeta es la cuerda tensa de su caja de resonancia de violín. Basta con que tiemble para hacer revivir «lo que yerra entre las cosas». El ritmo de la Naturaleza armoniza con el ritmo del poeta; sólo basta el pequeño temblor del sentimiento para producir el acorde.

Pero incluso en la etapa que se ha considerado más existencialista en Rilke encontramos ejemplos evidentes. Así, en la novena *Elegía:*

Tierra, ¿no es eso lo que quieres: «invisible»
resurgir en nosotros? ¿No es tu sueño
hacerte un día invisible? ¡Invisible tierra!
¿Qué es tu orden apremiante sino
transmutación?

(*Ibid.*, p. 815 (*)

Esta temática de juventud, que para Bollnow estaría abandonada después del optimismo panteísta inicial, persiste aún en los *Sonetos a Orfeo.* Compárese el sentido de estos versos con los apuntes que hacíamos antes:

Siente, amigo callado de lejanías múltiples
cómo tu aliento aún multiplica el espacio
......
Y si tal vez te olvida lo terrestre
dile a la tierra silenciosa: fluyo;
y dile al agua rápida: Yo soy.

Los dos primeros versos conservan el eco del significado de los poemas juveniles que citábamos al principio. Pero al final el hombre trata de afirmarse en el fluir del universo, ajeno, extraño a la soledad del personaje humano.

Y también la peculiar sensibilidad de Rilke encuentra un tratamiento ingenuo para humanizar la tierra:

(p. 888) (**)

...... *La tierra*
es una niña que ha aprendido versos;
......

(*) «Erde, ist es nicht dies was du willst: "unsichtbar" in uns erstehn?...»
(**) «Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
....
Und wenn dich das Irdische vergaß
zu der stien Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.»

*Tierra en recreo, tú, dichosa, juega
con los niños. Jugamos a cogerte,
tierra alegre: lo logra el más alegre.*

(*Ibid.*, p. 849)

Conviene apuntar, finalmente —como desarrollaré en otro sitio—, que el panteísmo se asociaría en este caso a la noción superior de «espacio», que abarcaría la totalidad de las «cosas» materiales, representando la cadena de interconexiones armónicas que sólo un sentimiento afinado, acorde, puede descubrir.

LO INVISIBLE

Dios y el ángel son los dos personajes inmateriales en la obra de Rilke. Ambos representan una relación peculiar con lo invisible.

Para una mayoría de estudiosos, el Dios de Rilke coincide con la versión cristiana.

Así, para L. D. Leopold (5) (p. 233), esta noción procedería de sus lecturas de Angelo Silesio, el m. Eckhart; la proximidad de Dios sería el punto central en torno al cual gravita toda su obra (p. 239).

Robinet de Clery (6) también presenta una visión de Rilke cercano a la tradición cristiana, sobre todo respecto a la figura de los ángeles. Pero Dios, en Rilke, es inmanente al hombre, sólo tiene sentido dentro de éste, nunca de modo independiente. Y el poeta busca un contacto directo, sin mediador, con la divinidad.

Ferreiro Alemparte (7) insiste en la relación —un tanto peregrina— entre Rilke y San Agustín, y las influencias del P. Ribadeneira (*Flos Sanctórum)* en sus lecturas en Toledo.

En su ya clásico trabajo sobre Rilke, J. F. Angelloz (2) lo considera «peregrino de Dios» (pp. 65 y ss.) y «artesano de Dios» (pp. 106 y ss.) e insiste en que descubre a Dios en Rusia (pp. 80-81), cuyo mensaje nunca olvidará. Sin embargo, añade que ya en las *Elegías* el gran protagonista es el ángel (p. 314); el Dios antes «vecino» del poeta está aquí casi ausente y es suplantado por Orfeo en los *Sonetos.* Aunque ello es compatible con la continua religiosidad de Rilke. ahora en un sentido más amplio:

> Il ne renie pas Dieu, car il en fait toujours l'objet de sa quête, la direction donnée à l'amour, a dit Malte, mais il le nie, car il a depassé le stade des religions pour chercher la religion (2). (p. 314.)

Por el contrario, creo más acertada la opinión de H. E. Holthusen, que además permite la incursión en nuestro tema: los rasgos pecu-

---

(6) Robinet de Clery, Adrián: *R. M. R., sa vie, son oeuvre, sa pensée,* París, Presses Universitaires de France, 1958, p. 231.

(7) Ferreiro Alemparte, Jaime: *España en Rilke,* Madrid, Taurus, 1966, pp. 25 y ss. y 68 y ss.

Cfr. también «Introducción» a R. M. R.: *Elegías duinesas* y *Poemas a la noche,* Madrid, Rialp, 1968 (Col. Adonais, 255-6), pp. 19 y ss.

Cfr. también «Introducción»: paisaje y posía en la obra de R.», en su *Antología poética de R. M. R.,* Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (Austral, 1446).

liarmente panteístas de Rilke. Para Holthusen, el Dios de Rilke no expresa una pasión religiosa, sino que es un mito propio, independiente y personal (8):

> La pasión de Rilke es esencialmente una pasión poética, la cual no aspira a otra cosa que a nombrar, y en este mero nombrar el poeta deja anegarse igualmente la *realidad intramundana de Dios* (8). (página 93.)

Holthusen remarca el carácter de fantasía en las alusiones a Dios en otro sitio (9). Sus conversaciones con Paula Becker —en las que ésta manifestaba que Dios no era otra cosa que «la Naturaleza, la productora que tiene y otorga vida»—, dan pie a una comparación con Nietzsche.

En efecto, si acudimos a diversos textos de Rilke, puede apoyarse fácilmente esta consideración intramundana de Dios. Por una parte la casi identificación con la vida —en sentido nietzscheano de inexpresable sensación de la misteriosa unidad de lo múltiple— ya en el *Libro de las horas* («¿Quién la vive, pues? ¿La vives Tú, oh Dios, la vida?»). Por otra, la relación de dependencia que se establece entre el hombre y Dios: los artistas, para Rilke, son los creadores de Dios, y en el *Libro de las horas* puede leerse:

> *Dios necesita de nosotros, Dios no puede*
> *existir sin el hombre.*

Las *Historias del Buen Dios,* que corresponden a esta época —publicadas en 1900—, nos presentan el tema con gran encanto e ingenuidad. La sencillez poética de la prosa rilkeana expresa la impaciencia del hombre por vivir y la imposibilidad de Dios por sujetarlo (5) (p. 1087) con sus manos; finalmente éstas lo dejan caer. La reconciliación tendrá lugar sólo «cuando Dios sepa cómo es el hombre a quien sus manos han soltado contra su voluntad». Incluso los seres privilegiados, los artistas y los niños, son encargados de contar a Dios cómo es el hombre.

El tema está tratado con ingenua ironía y gran ternura. Pero se refleja claramente: Dios no es el propietario del hombre. Hay una desconexión absoluta entre ambos. Incluso tiene Dios que cortar su mano derecha para que se encarne como hombre. Su sangre se derramaba sobre las estrellas, cayendo en tristes gotas a la Tierra. Pero algo debieron hacerle a la mano derecha en un monte, porque la izquierda pugnaba también por soltarse del brazo para ir a ayudarla:

> ... toda la Tierra estaba roja de la sangre de Dios y no se podía distinguir qué ocurría allá abajo. Entonces, casi se habría muerto Dios. Con un último esfuerzo, llamó a la mano derecha para que volviera: vino pálida y temblorosa y se puso en su sitio, como un animal enfermo.
>
> ......

---

(8) Holthusen, Hans Egon: *R. M. R., el poeta a través de sus propios textos,* Madrid, Alianza editorial, 1968.

(9) Holthusen, Hans Egon: *R. M. R., la soledad,* Buenos Aires, La Mandrágora, 1960. Traducción de Rosa Chacel, pp. 25 y ss.

la derecha de Dios no se ha recobrado todavía de ello, y padece bajo su recuerdo tanto como bajo la antigua ira de Dios, que sigue sin perdonar aún a sus manos. (pp. 1093-4.)

Así la historia cristiana cobra un aspecto ingenuo y humano, tratado con irónica ternura. Pero encubre una relación con lo divino completamente distinta. La idea de Dios —percepción grandiosa de lo divino, la «blanca Rusia» es un país que «limita con Dios» por el Norte, es decir, por el cielo sobre las cabezas (p. 1100)— se mezcla a los afectos y sentimientos del hombre.

Dios amplio, al que se reza no con las manos juntas, sino con los brazos abiertos, es al mismo tiempo, en su grandeza, demasiado semejante al hombre. Por eso, en la historia final de amor, Georg se compara ante Klara con Dios, «el visitante maravilloso» al que ésta siempre esperó. El tema, en su rango mítico, está tratado con encantadora delicadeza.

Dios parece ser tan ajeno al hombre como la Naturaleza. De aquí la sorpresividad de su tratamiento humanizado. Pero, en cualquier caso, esta apropiación mítica o fantástica del tema en el *Libro de las horas* o en las *Historias del Buen Dios,* constituye un motivo aislado en la temática rilkeana, cuyo trasfondo deriva hacia otras consideraciones.

El ángel es otro signo de la eternidad, de antecedentes cristianos, y que se adaptará con un sentido muy distinto. Así, Angelloz (2) (p. 315-6) señala que es partiendo del hombre como se debe comprender al ángel. Incluso a partir de los *Nuevos poemas* (1907) el ángel parece alejarse de Dios, de quien ya no es mensajero, para vivir en la contemplación de las cosas eternas.

En este sentido, la carta de Rilke a Von Hulewicz no deja lugar a dudas respecto a su alejamiento del tratamiento cristiano:

> Ce n'est pas le sens chrétien (duquel je m'eloigne de plus en plus passionnément), mais avec une conscience purement terrestre, profondément terrestre, bienheureusement terrestre, qu'il s'agit d'introduire ce qu'on a vu touché «ici» dans un cercle plus vaste, dans le plus vaste de tous... Si l'on commet la faute d'appliquer aux *Elégies* ou aux Sonnets les concepts «catoliques» de la mort, de l'au-delà et de l'eternité, on s'eloigne entièrement de leur point de départ et on se prépare une incompréhension de plus en plus profonde. «L'ange» des *Elégies* n'a rien de commun avec l'ange du ciel chrétien (plutôt avec les figures de l'Islam). Cit. (2), p. 314, Carta XIII, p. 334.

Otto Bollnow considera que el ángel pone de relieve la miseria del hombre. Cumpliría una función de contraste. Está «existiendo verdaderamente», mientras las cosas se van desvaneciendo («Schwinden»). [«Punto de relación ideal mediante el cual se acentúa la imperfección del hombre» (4) (p. 159).] Los ángeles viven en la unidad de la vida y la muerte y son *signos de lo invisible,* que nos desespera porque estamos inmersos en lo visible.

También Holthusen destaca esta situación del ángel en la unidad de dos mundos distintos. El ser, en Rilke, se consideraría como inma-

nencia y, extendido hasta los límites últimos del Todo, absorbe los misterios de Dios y de la muerte. El ángel reflejaría también este cambio de sentido respecto a la tradición cristiana:

> Lo que Rilke celebra es un cambio de sentido opuesto al cosmos de la tradición cristiana occidental: jerárquicamente ordenado entre los ángeles, pero orientado al «interior», un mundo hecho de sentimiento, triunfante en lo invisible. En la unidad universal de este cosmos, hecho interioridad, desaparecen las fronteras entre la vida y la muerte, así como la oposición entre inmanencia y trascendencia: «Los ángeles no saben a menudo / si se mueven entre vivos o entre muertos.» (1.ª *Elegía.)*

En definitiva, entresacando fragmentos de diversos autores, llegamos a la aparición del tema fundamental rilkeano. Las figuras de Dios y el ángel, que proceden de la tradición cristiana, apuntan a un sentido distinto.

Dios, en las *Historias,* es un personaje tan real y dialogante como las nubes o los campesinos rusos, o los niños. Sentimiento inmanente al hombre e inmanente al mundo, que se confunde en ocasiones con el término de «vida» nietzscheano. Tratado en distancia, representa el sentimiento de eternidad, patente de igual modo en todo el «ámbito externo»; tratado en proximidad, «vecino Dios», es un interlocutor demasiado humano, motivo poético para sacar al hombre de sus visiones rutinarias y acercarle a la visión de los niños —éstos, en una *Historia* (p. 1129), consideran a Dios como una cosa: un dedal (y también un sentimiento)—. Dios adopta los caracteres de la Naturaleza —incluso en su lejanía y extrañeza grandiosa— o del hombre —con cuyos sentimientos coincide.

El ángel, que vive en la fusión de dos mundos, representa la conjunción de opuestos, la visión última de la unidad de contrarios que se expresa en las más antiguas tradiciones de signo panteísta. Si el hombre necesita realizar la apropiación de lo visible, convirtiéndolo —como una abeja— en invisible, el ángel ya ha realizado este paso, se mueve entre dos límites opuestos.

Sin embargo, la meca panteísta de la fusión de contrarios va a realizarse con la aparición del «espacio interior del mundo» («Weltinnenraum»), que coincide con el hombre interior. Esta consideración matiza, a mi entender de modo definitivo, el panteísmo rilkeano.

EL AMBITO INTERNO

Es preciso entonces trasladar el punto de vista hacia la cavidad anímica interior del hombre. En ella vamos a encontrar un reflejo y una correspondencia, respecto del ámbito externo, de la Naturaleza.

Paul Valéry dijo a propósito de Rilke: «Ses yeux très beaux, voayaient ce que je ne voyait pas.» Y para Desgraupes sería el «poeta de lo invisible» (10) (p. 19).

---

(10) Pierre Desgraupes: *Rainer Maria Rilke,* Poitiers, Ed. Pierre Seguers (Col. Poèthes d'Aujourd'hui, 14), 1964.

Bollnow considera que el hombre rilkeano se muere en una zona de «vivencias puras» —que serían inefables, intuidas, etc., salvo, desde luego, para sus análisis abstractos, desde una estética fenomenológica—. Pero desde esta «pura relación» el hombre sitúa su sentido personal en dependencia de lo cósmico (4) (p. 129). Para transformar lo visible en invisible, para apropiarse del mundo externo, se precisa «obedecer» *(gehorchen)* —raíz: *hören*, «oír»—, acatar la ley interior, manteniendo la mirada abierta hacia lo Abierto.

Desde un punto de vista más cercano al nuestro, Holthusen destaca el «monismo del sentimiento», medida de todo lo real, en la poesía de Rilke; los sentimientos intelectualizados adquieren una validez objetiva, no experiencia concreta de la vida *(erleben)*, sino conocimiento *(erfharen* y *erkennen)*, a veces incluso abstracto y sistemático (9):

> La tensión entre sujeto y objeto desaparece. El mundo externo está a tal punto subyugado, envuelto en una sensación universal de auto-olvido (que suspende y trasciende la entidad meramente personal), que súbitamente el objeto mismo empieza a hab'ar: también él expresa y manifiesta el sentimiento (9). (pp. 15-16.)

Estos autores, en definitiva, coinciden en señalar la importancia del «sentimiento» en Rilke. Por él accedemos a lo invisible e incluso trascendemos la tensión de opuestos y la minúscula entidad personal. Vía a un mundo infinito, donde espacio y tiempo están excluidos como limitaciones.

Se afirma la noción de un espacio anímico interior, que nos muestra la otra cara de la Naturaleza, el espacio interior del mundo; ni externo ni interno, pues en él se anulan los límites entre el espíritu del hombre y las cosas que acoge.

Maurice Blanchot se refiere en términos semejantes a esta «Weltinnenraum», aun cuando su argumentación derive luego hacia el «espacio literario», espacio del poema («lo Abierto es el poema»), donde el poeta traduce «esencialmente» las cosas (11):

> ... Espacio interior del mundo, que no es menos la intimidad de las cosas que nuestra intimidad y la libre comunicación de una y otra, libertad poderosa y sin reserva donde se afirma la fuerza pura de lo indeterminado (11). (p. 126.)

Pero la cuestión queda sólo como simple apunte en estas citas, y los citados críticos enfocan en seguida la cuestión hacia otros temas que consideran más definitivos. En todos ellos se mantiene una impresión existencialista de Rilke, que anula el sentido más amplio de la inmersión del hombre en el universo.

La relación entre el hombre y el cosmos se entiende desde los primeros poemas como una participación en la fluencia común de la vida. Desde los *Poemas juveniles:*

---

(11) Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1962 (hay versión castellana, traducida por V. Palant y J. Jinkis, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969).

Siento a menudo en tímidos temblores
qué hondo estoy en la vida.
Las palabras sólo son murallas.
Detrás, en montes más y más azules,
reluce su sentido.
......
Me aterra la palabra de los hombres.
Lo saben expresar todo tan claro!
Y esto se llama «perro», y eso, «casa»,
y el principio está aquí, y allí está el fin.

Me espanta su decir, su juego en broma;
saben todo lo que es y lo que fue:
no hay montaña para ellos asombrosa;
su hacienda y su jardín lindan con Dios.

Siempre os he de avisar: no os acerquéis.
Me encanta oír las cosas cómo cantan.
Yo las toco: son mudas y están quietas.
Vosotros me matáis todas mis cosas (5).

(pp. 297-9.)

El lenguaje de las cosas se presenta en oposición al lenguaje en broma de los hombres, que rompe el asombro e impide el silencioso canto de los objetos. Es precisa una situación común, un entendimiento silencioso, que nos asiente profundamente en la relación con la vida. A partir de ésta, el espacio anímico se ensancha fundido con los objetos:

Calla, de puro oír, de puro asombro,
tú, mi más honda vida;
porque ya sabes que te quiere el viento
antes de estremecer los abedules.

Y una vez que el silencio te haya hablado
concede la victoria a tus sentidos;
a cada soplo, entrégate, y concédete:
él te dará su amor, te mecerá.

Y entonces, alma mía, sé ancha y ancha,
que te alcance la vida;
ensánchate como un traje de fiesta
sobre las cosas pensativas.

(p. 283, *ibíd.)*

......

El sentimiento, cuando plantea al hombre la profundidad de sus conexiones con el entorno, manifiesta una potencia inusitada. Nuestra interioridad asusta. En la 4.ª *Elegía* se lee: «¿Quién no se sentó temeroso ante el telón de su corazón?» («Ver saB nicht bang vor seines Herzens Vorbang?»). Pero este temor tiene un sentido muy distinto al que pueda darle un tratamiento existencialista.

El poder fundamental de este sentimiento radica no en el posible efecto angustioso, sino en la radicación del hombre dentro de los

círculos móviles del universo. Mediante su sentir, el espíritu y la materia se fluidifican, los opuestos se unen armónicamente y el hombre ingresa en la vibración cósmica común al ámbito externo e interno de su mirada. Basta para ello un acto de amor a la materia, a lo visible: descubrir el corazón de las cosas. En apoyo de esta interpretación podemos citar de nuevo el texto de su carta:

> ... nosotros somos abejas de lo invisible. Transformamos lo amado visible y aprehensible en *la invisible vibración y emoción* de nuestra naturaleza, la cual *introduce un nuevo número de vibraciones en las esferas vibratorias del universo.*

La característica del panteísmo rilkeano reside en destacar la importancia del sentimiento humano. Su función compatibiliza el abandono pasivo —«déjelo ocurrir simplemente..., que las circunstancias trabajen en nosotros, que nos coloquen de vez en vez ante las grandes cosas naturales», escribe en las *Cartas a un joven poeta* (12)— con la leve intencionalidad del sentimiento del hombre, consciencia catalizadora de esta inmersión en el universo. Basta trascender la rutina ciudadana, el ruido, y adoptar la actitud de «dejar oír» a las cosas para que éstas se patenticen en una nueva dimensión, de profundidad inabarcable, en el interior del sentimiento. Pero ello nada tiene que ver con el sentir existencialista.

El sentimiento humano posee la suficiente capacidad de «receptividad activa» para construir un espacio interno, «hacer mundo», concordante y uno, con el ámbito externo. Como se lee en la 7.ª *Elegía:*

> *En ningún lugar, amada, se hará mundo sino dentro* (*).

Pero el hombre —en su belleza— se disipa en el ámbito del espacio universal:

> *Al sentir nos volatilizamos, ay,*
> *nos disipamos en aliento, afuera...*
> ......
> *¿Sabe a nosotros el espacio del mundo*
> *en que nos perdemos...?* (**).

El panteísmo rilkeano se expresa en imágenes estáticas. El espacio predomina sobre el tiempo, porque el sentir trasciende la consciencia del fluir temporal. Así, escribe en un poema de 1914:

> Entra el *único* espacio por todo ser: espacio interior de Universo. Quietas, las aves vuelan a través de nosotros. Oh, que quiero crecer, miro afuera, y está *en mí* creciendo el árbol (***).

---

(12) Rainer Maria Rilke: *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Siglo XX, 1970. Trad. de Luis di Torio y G. Thiele (edic. original, *Briefe an Einen Jungen Dichter*, Francfort A. M. Inselverlag, 1908).

(*) «Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.»

(**) «Denn, wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir
atmen uns aus und dahin...
....
Schmerckt denn der Weltraum, in den wir uns lösen nach uns?»

(***) «Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.»

(5) (pp. 976-7)

El universo crece en el espacio anímico interior, unificado al ritmo del universo.

Y en los *Sonetos a Orfeo*, de 1922, la segunda parte se inicia con estos versos:

¡Aliento tú, invisible verso! A cambio
de nuestro propio ser
puro espacio de mundo. Contrapeso
en que transcurro yo rítmicamente (*).

Por esto el canto del poeta se identifica también, en cuanto sentimiento grande, con el espacio del cosmos. Pero en otro poema de 1924 afirma taxativamente que el «espacio» no es el espacio donde se albergan las cosas materiales, sino «otro» espacio donde los objetos, las cosas, son «traducidos» —tributo que su panteísmo paga a la metafísica de la época—. El espacio del sentimiento humano es el espacio cósmico más allá del espacio material; el espacio donde cosas y sentimientos se fluidifican: el espacio, entonces, de la Vida. Como tal vez se expresa en estos versos:

El espacio a través del cual se arrojan estos pájaros no es
el espacio íntimo que realza tu rostro...
El espacio nos supera y traduce las cosas:
Para que el ser de un árbol te sea un logro,
arroja alrededor de él el espacio interior, ese espacio
que se anuncia en ti...

En este contexto los temas de la soledad y de la muerte, que las interpretaciones existencialistas destacan en primer plano en la obra de Rilke, adquieren un sentido muy distinto.

MUERTE Y TRANSFIGURACION DEL HOMBRE

Los comentadores existencialistas de Rilke destacan la relevancia que tiene en él el tema de la muerte. Así, Bollnow (4) (pp. 86 y ss.), siguiendo el sentido heideggeriano de que la esencia del hombre consiste en trascender, indica que la muerte significaría un «rebasar», un trascender la vida, entregándose el hombre, espontáneamente, a su último destino. Pero se insiste en el afrontamiento de lo inquietante, donde la angustia se transformaría en un nuevo sentimiento de infinito extrañamiento *(geborgenheit)*, un «asidero de lo infinito».

Blanchot también señala la importancia del tema, pero relacionando el «espacio interior» con el «espacio de la muerte». La intervención del hombre en el universo parece consistir, sin embargo, en la rapidez para desaparecer —lo cual descarga el problema, de

(*) «Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
In dem ich mich rhythmisch ereigne.»

(5) (p. 858)

contenido existencialista—. Sólo podríamos aportar «nuestra aptitud para desaparecer, nuestra fragilidad, nuestra caducidad, nuestro don de muerte» (11) (p. 130). Y los versos de Rilke lo expresan así: «Ninguna parte es permanente» («Bleiben ist nirgends»); «Desea la metamorfosis» («Wolle die Wendlung»)...

Blanchot enfoca acertadamente la cuestión desde mi punto de vista —aunque esta alusión derive también en seguida hacia otras consideraciones, distintas de la intención que persigo en este trabajo:

> ... El encuentro de Orfeo es el encuentro de esta voz que no es mía, de esta muerte que se hace canto, pero que no es mi muerte aunque en ella deba desaparecer más profundamente (11). (pp. 145-6.)

Evidentemente, Rilke manifiesta siempre una predilección por el tema de la muerte desde sus escritos juveniles, que en cierto modo recuerda los anhelos del romántico Von Kleist. Pero el existencialismo ha travestido este tema de vivenciación afectiva, angustiosa, como aspecto límite de la existencia humana.

En realidad, Rilke siempre evita la angustia innecesaria. Y sus temores de infancia poseen otro sentido, como veremos en otro sitio.

Evita, por ejemplo, el terror ante la no existencia de Dios:

> ... y si siente con terror, en esta hora en que hablamos de El, que Dios no existe, ¿qué derecho tiene entonces a echarlo de menos. a El, que nunca existió, como alguien que ha pasado, y a buscarlo como si estuviera perdido? (12). (p. 79.)

Lo único que afirma es que «tenemos que aceptar nuestra existencia tan *ampliamente* como sea posible» (12) (p. 103). Y ello supone aceptar lo inaudito, la muerte; y a Dios, que es lo extraño, lo Venidero (p. 79).

Pero no hay señal alguna de existencialismo en el hecho de que Rilke decida afrontar el tema de la muerte:

> En el fondo el único valor que se nos exige es: ser animosos ante lo más extraño, prodigioso e inexplicable que pueda acaecernos. Que los hombres hayan sido pusilánimes en este sentido ha hecho infinito daño a la vida; los sucesos denominados «fenómenos», la totalidad del llamado «mundo sobrenatural», la muerte, todas estas cosas que nos son tan afines, han sido tan reprimidas, tan alejadas de la vida por un rechazo cotidiano, que los sentidos con que podríamos aprehenderlas, se han atrofiado... (12). (p. 104.)

Sólo podemos deducir el contacto del poeta con los elementos maravillosos y el gusto por lo sobrenatural, por lo que excede de la capacidad rutinaria de la razón. En todo caso, el existencialismo de Rilke llegaría hasta estas frases:

> ... Y si organizamos nuestra vida con arreglo al principio que nos aconseja atenernos siempre a lo difícil, entonces aquello que todavía nos parece lo más extraño nos resultará lo más familiar y fiel. ¿Cómo podríamos olvidar los viejos mitos vigentes en el origen de todos los pueblos; los mitos de aquellos dragones que en el mo-

mento culminante se tornan princesas? Todos los dragones de nuestra vida tal vez sean princesas que sólo esperan vernos un día hermosos, atrevidos. Tal vez todo lo terrible no sea, en rigor, sino lo inerme, lo que requiere nuestra ayuda (12). (p. 106.)

Podemos deducir que se incita al hombre a afrontar todos aquellos sucesos que presentan visos de infinitud. Porque, de lo contrario, la vida del hombre deriva hacia «un lugar yermo de la orilla donde nada ocurre» (p. 105).

Pero Rilke afirma en otra carta desde Muzot: «La muerte es el lado de la vida que no vemos, que no se nos muestra.» Es decir, vida y muerte como dos caras de la misma moneda. ¿No enlaza con la tradición clásica del panteísmo? Y en otra carta a Paula Becker, anterior, escribe: «La muerte tiene una esfera de reloj de infinitos círculos.»

La muerte de Rilke no es la muerte de un hombre personal, sino que es un personaje impersonal que rebasa a todos los protagonistas, minúsculos, humanos. Y cuando escribe: «durante toda nuestra vida construimos nuestra muerte», sólo se afirma la unidad que este acontecimiento tiene con la vida. Así, este pensamiento se convierte en una bella narración en las *Historias del buen Dios,* en la que la muerte visita a un matrimonio y les entrega unas semillas: les regala las semillas de su propia muerte, y decidieron dedicar todas sus fuerzas a hacer florecer esta planta:

> ...Y se quedaron quietos, delante, unidos y en silencio, y ahora no sabían decir nada. Pues pensaban: florece la Muerte. Y se inclinaron a la vez para aspirar el aroma de la joven floración (5). (página 1137.)

Pero la Muerte se presenta de forma tan natural —valga la redundancia— como la misma Naturaleza. Es un acontecimiento más del ciclo cósmico de la Vida.

Así, cuando canta a «La muerte del poeta», el rostro del poeta yacente refleja la infinitud, la lejanía, pero también está unido a todas las sustancias naturales. Y su muerte es semejante a la de una flor:

......
Los que vieron su vida no sabían
que unido estaba a todas estas cosas,
porque de los barrancos y los prados
y las aguas «estaba» hecha su cara.

Su cara era la entera lejanía
que aún quiere entrar en él y que le ronda:
y su máscara, ahora deshaciéndose,
suave, se abre lo mismo que la pulpa
de una fruta, que al aire se corrompe (5) (*).

(p. 597)

(*) «.........
Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser *waren* sein Gesicht
.........»

Y en su narración juvenil *Leyenda de amor y muerte del alférez Cristóbal Rilke*, cuando éste se lanza solitario entre las filas del enemigo que le rodea, la muerte es un espanto; pero en seguida, una fiesta:

> El de Langenau está en lo hondo del enemigo, pero solo completamente. El espanto ha hecho un espacio redondo en torno de él, y él se detiene en medio, bajo su bandera que lentamente se va incendiando.
>
> Despacio, casi meditativamente, mira en torno suyo. Hay mucho de extraño y multicolor ante él. Jardines... piensa y sonríe. Pero entonces siente que se posan ojos en él y reconoce hombres y sabe que son los perros paganos; y lanza su caballo en medio de ellos.
>
> Pero cuando todo se agolpa ahora detrás de él, vuelven a ser jardines, y los diecisiete sables curvos, que brotan hacia él, rayo tras rayo, son una fiesta.
>
> Un riente juego de agua. (5) (p. 320.)

Pero tanto la soledad como la muerte, son siempre en Rilke vías de acceso a la armonía cósmica. La soledad no refleja así una angustia constitutiva, sino la necesidad del silencio, de la introspección para alcanzar el propio sentimiento interior, donde se abarca el ámbito cósmico en identidad incompleta. La muerte no representa el temor ante el final, o una cuestión que condicione a la vida con su amenaza, sino una realidad indisolublemente unida a nuestro vivir, dentro del amplio círculo universal.

LA ARMONIA

Al trascender la mera entidad personal en una actitud de silencio receptivo, el sentimiento es capaz de captar los «guiños de contacto que brotan de cada cosa» (5) (p. 977). Hablan los objetos cuando nuestro espacio interior los acoge en su profundidad. Por esto el poeta transforma las cosas, las llena de calor, les confiere intimidad y cobijo en el espacio.

Entre todos los objetos, la rosa simboliza esta armonía donde se fluidifican los opuestos. Los muertos viven en las rosas (5) (p. 219). Y las rosas son las metamorfosis de Orfeo (p. 833). La rosa es símbolo de lo infinito:

> *Innumerable flor plena, inagotable objeto* (5).
> (p. 863)

La rosa representa así este abrirse callado, sin violencia, la espontaneidad del espíritu hacia lo infinito. Cuando necesita espacio para su despliegue da cabida a todo lo demás, crea su propio espacio («tu crées ton propre espace», dice en *Les roses).*

......
Vida sin sonido, abrirse inacabable,
usar espacio, sin tomar espacio de ese
espacio que las cosas achican rodeándolo,
casi no ser contorno sino un escatimado
y puro interior, muy extrañamente suave
y que se manifiesta hasta los bordes: ¿hay
algo para nosotros tan sabido como esto?
Y como esto además: que brota un sentimiento
porque tocan los pétalos a los pétalos. Y esto:
que hay una sola cosa que se abre como un párpado,
y más abajo quedan otros párpados puros,
muy bien cerrados, como si, diez veces dormidos,
tuvieran que ahogar la potencia de ver
de mi interior... (5).

(p. 451)

La rosa es el símbolo de todas las metamorfosis. Y simboliza también la armonía con el espacio.

El ámbito externo se armoniza con el interno. La rosa manifiesta la perfecta conjunción hacia el interior y hacia el exterior, en la manera de acoger el espacio y en la manera de usarlo.

En el sentimiento de la rosa se condensa todo el panteísmo rilkeano. Los párpados del poeta serán, a su muerte, los pétalos de una rosa, en la cadena infinita de sus metamorfosis.

Pero también sobre la imagen de Rilke, según se ha visto, se ha operado una importante metamorfosis: su rostro existencialista quizá sólo era una máscara que alguien le colocó póstuma. Al desprenderse ya no hace falta forzar el sentido de sus poemas, acoplarlos a filosofías abstrusas y especulativas. Su verdadero rostro es más simple y, al mismo tiempo, más grandioso. Refleja, en cierto modo, la honda concavidad del universo, como escribió en *Las poesías a la noche,* refiriéndose a John Keats:

Ahora le llega al rostro al gloriador callado
lo lejano de abiertos horizontes
......
Rostro: oh, ¿de quién?... (5).

(p. 961)

II. LA ALUCINACION

EL SUEÑO

Es realmente la prosa de Rilke la que nos da la medida más exacta de su visión poética. El cuidado epistolario que nos legó clarifica grandemente su poesía, como hemos comprobado. Y los relatos en prosa nos reflejan un Rilke despojado del intelectualismo de que quizá adolecen algunos de sus poemas; la carga de contenido se supedita a la sensibilidad.

En la prosa, Rilke fluye espontáneo y comunica con nitidez los propósitos de su poética.

El sueño es el primer personaje que encontramos. Sus escritos semejan un recorrido sonámbulo a través de recuerdos y sensaciones. La insinuación, la delicadeza, transmite al mundo que nos presenta un rango mágico peculiar.

Ya en los *Sonetos a Orfeo*, el sueño —inseparable de la realidad—, adopta un carácter de levedad femenina, receptiva. Podría entenderse como el símbolo de su poesía:

Fue casi una muchacha, que surgió
de esa dicha unitaria del cántico y la lira,
y refulgiendo clara, a través de sus velos
primaverales, se hizo una cama en mi oido.
Y en mí se durmió. Y todo fue su sueño (5).

(p. 829)

En 1899 publica la *Leyenda de amor y muerte del alférez Cristóbal Rilke*, prosa sugerente, breve, de frases cortadas y musicales, inicia ya el lirismo característico, exquisito, de sus narraciones («su largo pelo tiene el brillo del hierro», «se le ha caído de los hombros el ser niño, ese suave traje oscuro», «construyen horas de diálogos de plata». «Y pregunta a una mujer que se inclina hacia él: '¿Eres la noche?'»). Personajes evanescentes, en un ámbito de vaguedad extraña. Protagonistas de un sueño.

En 1898 publica *Ewald Traggy*, narración incompleta sobre la ruptura biográfica del artista con el rutinario mundo social, su lenta afirmación en el silencio —contraposición del «arte a voces» de Von Kranz frente al admirado Thalmann, creador burlón y silencioso, presagio quizá de su posterior amistad con Rodin—. Allí escribe:

> ... en el sueño todo está muy cerca. Allí, no se tiene miedo. Estamos realmente hechos para el sueño; no tenemos los órganos para la vida, pero somos peces que quieren echar a volar. ¿Qué se le va a hacer? (5). (p. 1076.)

Traggy representa la imposibilidad del artista de ser uno más con los humanos. Sus sensaciones hipersensibles, receptivas, forman un esbozo inacabado pero agradable, a veces con una afilada ironía no exenta de ternura. Traggy representa la inicial visión, asombrada, del poeta que comienza, indefectiblemente aislado de los humanos («de buena gana sería uno de ellos, uno más en la corriente, y de vez en cuando, casi lo cree...», p. 1064).

Traggy posee además una extraña capacidad de acercarse a los objetos sin apropiárselos. Su enfrentamiento a lo cotidiano es una lenta asimilación afectiva, intimista. Así, el cuarto donde vive se le hace en seguida querido, forma parte de su espacio anímico; pero también, a veces, precisa oír la voz de la muchacha tras las paredes, porque siempre hay «algo frío y aversivo en las cosas» (p. 1061).

Los cantos y leyendas de las *Historias del Buen Dios,* editados en 1900, prolongan esta encantadora línea de ingenuidad e intimismo. En el trasfondo, «la blanca Rusia».

Sin embargo, es en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* donde la percepción de su sueño se va a convertir en una realidad alucinada.

MALTE

Los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* es la obra aparentemente más existencialista de Rilke.

Angelloz la yuxtapone a los *Nuevos poemas,* y se atribuye el mérito de haber descubierto sus rasgos existencialistas, ya que Heidegger sólo se refirió a las *Elegías* y los *Sonetos a Orfeo.* El personaje de los *Cuadernos* parece una vida suspendida en el abismo, y experimentar la angustia —carácter negativo de la existencia— antes de que los existencialistas elaboraran sus teorías (2) (pp. 209-210).

José Luis Aranguren considera que esta obra tiende a convertirse en:

> ... libro de memorias, en «Aufzeichnungen» o en «libro de horas», en relato confidencial, fluyente, temporal, de los sucesos del alma (...). Es, quiere ser... existencial. Pero existencia, según la filosofía a que ella se refiere es «tiempo» (13). (p. 27.)

Angelloz narra la historia de la obra, recogiendo datos de la correspondencia de Rilke. Iniciada el 8 de febrero de 1904, la carta que escribe a Lou Andreas-Salomé indica la aspiración de «comprender su vida, crear su vida y llegar, por ella, a ser el artista que no es aún» (2) (páginas 210-211). Así, con un planteamiento ambicioso e introspectivo, comienza a escribir en Roma, en medio de sufrimientos físicos y morales; la acción se ambienta, sin embargo, en París.

Lee a Kierkegaard en esta época y traduce las *Cartas a su hija.* El 25 de mayo de 1906 escribe que aún no ha perfilado a Malte. El 20 de junio indica que su obra no estará «infectada de prosa», como el *Corneta.* El 19 de octubre de 1907 ya «ve» a Malte:

> ... le destin de Malte L. B. N'est-ce pas que cette épreuve le dépasse, que, mis en face du réel, il ne la supporta pas, ... (XI-395, cit. (2), p. 214).

El 8 de septiembre de este mismo año escribe que se esfuerza por mantener la independencia de sus convicciones frente a las de Malte. Termina el libro en 1910 (cfr. carta del 14 de abril).

Angelloz explica así la relación entre Malte y Rilke:

> Les *Cahiers* ne sont ni une autobiographie, ni une oeuvre objective; Malte n'est pas Rilke, mais pour ainsi dire son double, ou encore le miroir dans lequel il se regarde essayant de vivre (2). (p. 218.)

---

(13) J. L. Aranguren: «Poesía y existencia», en *Crítica y meditación,* Madrid, Taurus, 1957, cit. también en (1).

Pero es el mismo Rilke quien mejor esclarece el significado de su obra, en carta del 10 de noviembre de 1925:

> ... par des évocations («Erscheinungen») et des images, se saisir de la vie que se retire sans cesse dans l'invisible; il les trouve tantôt dans ses propres souvenirs de jeunesse, tantôt dans Paris qui l'entoure, tantôt des réminiscences de lectures. Et tout cela, quel que soit l'endroit où il le vive, est également valable pour lui, a la même durée et la même présence. Malte n'est pas en vain le petit-fils du vieux comte Brahe qui considérait tout, les choses passées aussi bien que les choses futures, comme simple présent devant lui: de même Malte considère comme présentes devant lui ces réserves de son Moi («Gemüt») qui proviennent de trois sources différentes: sa propre détresse, par exemple, se place sur la même plan que celle des papes d'Avignon... Ces personnages... ne sont pas de figures historiques ou des figurations de son propre passé, mais «des vocables de sa détresse». (XIII-319, cit. (2), p. 219.)

La vida se retira hacia *lo invisible,* y el personaje humano trata de asirla a través del tiempo interior de los recuerdos de infancia y de lecturas. Todo transcurre en un simple presente, donde se unifican los sucesos pasados y futuros. Y todos los personajes son simples «vocablos de su destreza».

Después de todo lo señalado anteriormente —respecto a la metamorfosis panteísta de nuestro autor existencializado—, no hace falta señalar que no hay ningún viso existencialista en esta narración. Los sucesos se vivencian en el puro presente ficticio, onírico, de la memoria interior, donde se entremezclan sucesos históricos, leyendas y mundo entorno.

Todo parece arder en la memoria indiscriminada de las cosas.

En otra carta escribe:

> Ainsi les *Cahiers,* tentative d'un artiste pour rendre la vie possible, aboutiraient à une condamnation de l'art au nom de la nature... (XII, III, cit. (2), p. 234.)

LA EXPERIENCIA POETICA

Los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* pueden perfectamente representar la completa imagen de Rilke. Narración fantasmagórica, alucinada, presenta un mundo de recuerdos intermitentes. Escrito en estilo y un estado anímico muy distintos, la unidad final de las imágenes y relatos dispersos sólo se encuentra en el hilo deslabazado del ámbito interior de los recuerdos y leyendas del personaje.

Los *Cuadernos* (o *Apuntes,* como también se les ha traducido al español) expresan el fundamento poético en que se asientan:

> Tal como eras, entregado a mostrar, poeta trágico sin tiempo, debías transformar esas capilaridades en los ademanes más convincentes. Entonces, empezaste el acto de violencia sin ejemplo de tu obra que, cada vez más impaciente y más desesperada, buscaba entre lo visible los equivalentes de lo visto dentro. (5) (p. 1521.)

La narración se establece fuera de los límites del tiempo. No existe precedente, ejemplo —tampoco continuadores de este intento—. Las visiones interiores inexpresables, enigmáticas, tratan de encontrar un equivalente en el exterior; la obra poética quiere ser conjunción de lo visible y lo invisible, remedar —o transmitir— el espacio interior donde se disuelven los opuestos.

El medio que se elige, o más bien viene exigido, es el de relato de alucinaciones y recuerdos. Pero siempre en base a una experiencia, pues la poesía debe ir unida a la vida del hombre:

> ... Porque los versos no son, como cree la gente, sentimientos (éstos se tienen bastante pronto): son experiencias. Para un solo verso se deben ver muchas ciudades, hombres y cosas; se deben conocer los animales, se debe sentir cómo vuelan los pájaros, y saber con qué ademanes se abren las florecillas por la mañana...
> ... Y tampoco basta que se tengan recuerdos. Es preciso poderlos olvidar, cuando son muchos, y es preciso tener la gran paciencia de esperar a que vuelvan. Porque los recuerdos mismos aún no son eso. Sólo cuando se hacen sangre en nosotros, mirada y gesto, sin nombre, y ya no son distinguibles de nosotros mismos, sólo entonces puede ocurrir que en una hora muy extraña brote en su centro la primera palabra de un verso, y parta de ellos. (5) (p. 1483.)

En los *Cuadernos* reaparece la actitud hipersensible, el protagonista de receptividad extraña y extrañante, de toda la prosa de Rilke. Pero ahora la sensación de misterio, de suceso inminente que nunca llega a producirse, matiza de forma característica la narración. Y siempre, la sensación de imposibilidad de superar este misterio que envuelve siempre al protagonista.

Efectivamente, los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* se caracterizan por una delicadeza rayana en lo enigmático. Narración contada por un observador extraño, ajeno al mundo onírico que relata, se ambienta en la intimidad de un sueño; pero siempre impregnado de un miedo indecible, un terror ingenuo a las alucinaciones.

El tiempo del relato se constituye en pálpitos intermitentes, donde temas y personajes aparecen y desaparecen como en la descripción de una fantasmagoría interior. La forma de apuntes deslabazados coadyuva a esta sensación. Los *Cuadernos de Malte* quieren sumergirnos en «otro» mundo:

> No, no, en el mundo no se puede imaginar nada, ni lo más pequeño. Todo está compuesto de tantos detalles separados, que no se pueden prever. Al imaginar se pasa sobre ellos y, con la rapidez, no se nota que faltan. Pero las realidades son lentas e indescriptiblemente detalladas. (5) (p. 1565.)

El objetivo bien puede ser la disolución del yo. El protagonista es una concavidad vacía, donde los recuerdos constituyen imágenes entreveradas de una fiebre imaginativa que trata de asumir el miedo, el misterio que se alberga en la sucesión indiscriminada de imágenes que constituyen la propia personalidad, enlazada sólo a los arque-

tipos humanos, disociada y dispersa en la multiplicidad inabarcable de impresiones.

La sensación que describe Malte podría reflejar el sentimiento que se produce en el lector:

> Tuve la sensación de que, de repente, todo el tiempo se salía del cuarto. Nos encontrábamos como en un cuadro... (p. 1565.)

PERSONAJES Y SIGNOS

El mismo Rilke reconoce el «entendimiento casi frío» del autor con los personajes del relato (p. 1487). En realidad, aunque narrado en primera persona, la sensación de misteriosa lejanía del narrador respecto a los personajes confiere a éste el papel de unos ojos alucinados que recorrieran una película deslabazada de imágenes sinfín.

Ante el asombro callado de Malte desfilan auténticos cuadros históricos, entremezclándose vivos y muertos en el ámbito puro del recuerdo.

El lector recorre las páginas de Malte, del mismo modo que éste recorre —en una escena del relato— los cuadros enigmáticos que reposan en la oscuridad del lejano castillo, y van siendo iluminados a la luz tenue de una lámpara. Paseo a través de diversas narraciones o experiencias. El tiempo no existe. El espacio cambia —de París a un castillo danés, a Avignon, o Venecia...—. Y personajes muertos aparecen a veces ante los ojos acostumbrados de los personajes vivos.

Malte parece ser únicamente el encargado de iluminar, de pasar revista a toda la serie de personajes entremezclados en el recuerdo.

> También a ratos, en las largas tardes, se les podía ver asomar al extremo de las hondas galerías y observar cómo, de la mano, iban pasando ante los viejos cuadros oscuros, sin hablar, evidentemente entendiéndose de otro modo. (5) (p. 1489.)

Los personajes aparecen siempre con gestos misteriosos. Así el pequeño Erik —que quizá pudo haber sido el mejor amigo de Malte, aunque no era dado a la amistad (p. 1542)—, con sus risas y sus movimientos sin sentido, siempre como en contacto con algo invisible. Es uno de los personajes más misteriosos, con sus actos crispados de compañía y su pertenencia a un mundo distante. Sin embargo, también acaba siendo relegado a un cuadro («Me acuerdo de que una vez te pintaron un retrato...»); y después de describirlo, Malte pasa revista a otro personaje interior.

También los mendigos parisienses, más cercanos a la muerte, a otro mundo, hacen tropezones y brincos (p. 1511) o guiños significativos, de entendimiento tácito con el asombrado Malte.

Y el vecino, que germina en el cerebro, aumentando vorazmente en él (p. 1571). El vecino de San Petersburgo, que decía poesías («y con sus poesías hizo un capullo en mi cabeza», p. 1572). El vecino que recitaba a Pushkin y Nekrasov. Confundía tiempo y dinero, y siempre que podía ahorraba un poco de tiempo para cuando su doble

viniera a reclamárselo en billetes de diez años (cfr. pp. 1572-75). Encerrado en su cuarto descubrió el tiempo («el tiempo auténtico que pasaba ... todos esos segunditos, igual de tibios, uno como el otro, pero de prisa, pero de prisa...»). Al descubrir que la Tierra se movía —explicación de su preocupada postura ante el tiempo—, no pudo soportar el movimiento de su habitación, que se le hizo exageradamente perceptible, y desde entonces se mantenía siempre tumbado, recitando versos.

La realidad, en su sencillez, es lo único que puede salvarnos de la alucinada exageración de nuestras impresiones:

> ... Me propuse, después de esta experiencia, lanzarme en tales casos siempre, derecho a la realidad. Noté qué sencilla y aliviadora era, frente a las suposiciones. Como si no hubiera sabido que todas nuestras opiniones son supletorias, conclusiones, nada más (página 1575.)

Malte aconseja desconfiar de las percepciones llevadas —irónicamente— al extremo. El misterio de cada acontecimiento del universo tiene la suficiente fuerza abismante, rebasante de nuestra minúscula capacidad de entendimiento, como para volvernos locos.

El equilibrio, para Malte, lo representa el solitario, el que descanse redondamente en sí. Pero todo el mundo trata de turbarle, le odian. Atrae la burla de todos (p. 1581). La gente «nunca ha visto un solitario; sólo le han odiado sin conocerle».

Ante los personajes solitarios la multitud adopta la postura de escupirles en su pobreza o la táctica mejor: la gloria.

El artista es el solitario («el rostro de aquel a quien un dios le cerró el oído para que no hubiera otro sonido fuera del suyo» [página 1517]).

El poeta es el que vive en una casa lejana y solitaria. Y sabe de muchachas que han vivido hace cien años (p. 1496). El poeta lee versos de Safo a las muchachas —tema que Rilke siempre asocia como símbolo a la poesía— (p. 1612).

LA DIMENSION DEL SUEÑO

Los *Cuadernos de Malte* adentran al lector en una dimensión distinta, dictada por el transcurso impersonal e imprevisible, a veces cíclicamente reiterado, de las vacías estancias de la memoria. Malte se mueve como espectador perceptivo, pasivo, sonámbulo, de un laberinto de imágenes.

Y la realidad cotidiana se deshace ante los alucinados ojos del protagonista, encadenado a un vértigo de recuerdos. Perdida la coherencia lógica, la conexión anímica es la única guía del fluir de la memoria o los relatos.

Así el «olor del miedo» se percibe en la ciudad por todas partes. La ciudad representa el ruido, el ajetreo externo evasivo, pero también algo terrible, un momento de extrema tensión (p. 1474).

La ciudad está habitada por una multitud de hombres que es sólo una multitud de máscaras (p. 1475). Y sobre ella se eleva el alto muro del silencio. A veces se espera el golpe terrible, los rostros concentrados en los ojos: así es en la ciudad el silencio.

La ciudad destruye la soledad, el equilibrio redondo del hombre consigo mismo. Por eso mismo el silencio es en ella algo terrible: no refleja la armonía, sino la inminencia de un peligro invisible que nunca se evidencia, que nunca ocurre.

Los *Cuadernos* nos abren, desde el principio, a una nueva dimensión. Onírica, ingobernable, desconocida:

> Aprendo a ver. No sé en qué consiste, todo entra en mí más hondo y no se queda en el sitio donde antes llegaba a su fin. *Tengo un interior que no sabía. Todo entra en él ahora.* No sé lo que pasa allí (p. 1474.)

Así la visión de la mujer pobre que encuentra meditando en la calle Notre-Dame-des-Champs. Trata de acercársele sin ruido, porque no se debe interrumpir al pobre cuando medita. La calle estaba vacía:

> ... La calle estaba demasiado vacía; su vacío se aburrió, me quitó el peso de debajo de los pies y golpeó con él en torno, acá y allá, como un zueco. La mujer se asustó y salió de sí misma, demasiado rápida, con demasiada violencia, de modo que quedó su cara entre las dos manos. Me costó indescriptible esfuerzo quedarme en esas manos y no mirar lo que se había desprendido de ellas. Tuve miedo al ver una cara desde dentro, pero me daba mucho más miedo la cabeza herida y desnuda sin cara. (5) (p. 1475.)

A veces incluso llega el momento en que la máscara del hombre se objetiviza ante el espejo y acaba «dictando una realidad» de la que no se puede escapar, con el terror consiguiente (pp. 1535-6).

El miedo es entonces el catalizador que nos adentra en esta dimensión onírica misteriosa, en la cual el entorno se destruye, se deshace.

LA MUERTE COMO PERSONAJE

La muerte es otro elemento destructor, de importancia primordial en la narración de Malte. La muerte como personaje que atrae por su fascinación.

Los niños la tienen dentro, una muerte pequeña, y los mayores, una muerte grande —«y esto daba una dignidad peculiar y un orgullo tranquilo» (p. 1477).

A veces la muerte se apodera de uno de los personajes. Y su voz tiene autonomía. («No era la voz del gentilhombre. No era a Cristoph Detlev a quien pertenecía esa voz, sino a la muerte de Cristoph Detlev», p. 1479). La muerte se introduce en el cuerpo y lo guía de forma desconocida. O los asimila, los supera en la unidad posterior, los arroja al espacio.

Sólo los animales —que para Rilke están inmersos en la corriente inocente de la vida, mientras que el hombre tiene la «mirada invertida»— parecen reconocer el espíritu de los muertos (pp. 1524-5).

Hay una misteriosa aparecida, «la señora» a la que el pequeño Erik cierra la puerta con profunda reverencia (p. 1491), que ilumina varias veces las páginas de los *Cuadernos*. Cuando hemos recuperado la seguridad del relato, de nuevo la desconcertante sensación de «la señora», la aparecida Christine.

Rilke parece escribir al dictado de la fuerza magnetizante de sus recuerdos y obsesiones, y la narración posee una vida autónoma, sobrepasa el poder del poeta. A veces se interrumpe su corriente para enlazar con otra historia. Incluso en una ocasión grita:

> Hasta aquí la cosa va sola, pero, ahora, por favor, un narrador, un narrador: porque de las dos líneas que quedan todavía debe brotar violencia superando toda contradicción (p. 1584).

El lector acaba por sentirse inmerso en este deambular fuera de lo real, sin hilo narrador, sin fin ni principio. Pero la intermitente aparición del tema de la muerte siempre produce una sensación inquietante.

Malte relata con absoluta frialdad la muerte de su madre (páginas 1537-8) y de su padre (pp. 1563-4). La muerte semeja un elemento equiparador que restablece la igualdad y reintegra al hombre con el universo.

Se describe la muerte de la señora del Gentilhombre, que odiaba las manchas rojas de vino en el mantel (pp. 1543-5) —símbolo supersticioso— y del Gentilhombre mismo (p. 1546). Cada personaje parece dibujar un rasgo enigmático, dejar un recuerdo propio, antes de caer en *su* propia muerte, a veces después de un presagio misterioso.

Y en otras ocasiones cobra un carácter truculento por la descomposición absoluta de los cuerpos (p. 1587).

La muerte parece un personaje que se moviera entre los vivos:

> La muerte parecía una marioneta que necesita rápidamente un duque... (p. 1587.)

Sólo el viejo Brahe, que mantiene una relación no descubierta con la aparecida Christine, parece entenderse con la muerte. Y el contacto con la muerte le lleva a franquear las barreras del tiempo:

> La muerte era un pequeño azar que él ignoraba por completo: las personas que había aceptado una vez en su memoria, existían, y su fallecimiento no podía cambiar en eso lo más mínimo. Años después de la muerte del viejo señor, se contaba cómo, con la misma obstinación, tenía las cosas futuras por presentes (p. 1490).

También la muerte se muestra en la ciudad. A veces le invadía a Malte su sentimiento, cuando alguien se desplomaba («y él ya estaba más allá del miedo: entonces yo tenía su miedo»). Pero, por otra parte, dice luego, es el mismo miedo que sintió a la muerte de

su perro (pp. 1568-9). La vida humana parece carecer de relevancia para Rilke.

Pero la muerte es el personaje más incomprensible, porque no lo conocemos. Lo más precioso, lo más nuestro. Y lo que más ignoramos, porque altera nuestra seguridad de hombre ocupado (p. 1570).

Sin embargo, ante todo es una relación con lo inmutable, con la totalidad:

> ... Pero viene todavía una fiesta; nadie está invitado a ella. La expectación no tiene en ella ningún papel. Todo está ahí. Todo para siempre... (p. 1549).

LA ALUCINACION DE UN NIÑO

Todo *Cuadernos* parece mirado desde el punto de vista asombrado de la infancia. Malte parece un testigo abierto a la recepción de una serie de imágenes que se limita a constatar como impresiones, sin tratar nunca de descubrir su sentido.

El protagonista parece un extraño entre todos los personajes, siempre ajenos, siempre en otra situación: o demasiado jóvenes —como Erik— o demasiado mayores para establecer cualquier tipo de relación que no sea el entendimiento frío y tácito. Los personajes son siempre inaccesibles y sus gestos poseen el valor de un rito, de un signo mágico incomprensible. Sólo con Abelone hay otra suerte de comunicación.

Malte conserva siempre esta visión de niño en un ambiente fantasmal. Así, cuando se refiere a su familia de ascendiente escandinavo —invención que Rilke usó a propósito de las obsesiones de su madre:

> ... importantes personas mayores... ocupadas de algo invisible... admitían que había algo que no veían. Y era espantoso que fuera más fuerte que todos ellos (p. 1557).

Pero, considerado desde este prisma mágico de la infancia, el verdadero personaje de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* es el miedo.

El «olor del miedo» se siente en todas las partes de la ciudad (p. 1473). Es el olor que perciben los niños. Porque las sensaciones parecen impregnar de «olor» el mundo entorno:

> El olor dulce y largo de los niños de pecho descuidados estaba allí, y el olor de miedo de los niños que van a la escuela, y el bochorno de las camas de los muchachos que se hacen hombres. (páginas 1499-1500).

Lo espantoso impregna de un olor —sensible, pero invisble— el aire:

> La existencia de lo espantoso en cada átomo del aire. Lo respiras con lo transparente; pero en ti precipita, se hace duro, toma formas geométricas agudas en las entrañas (p. 1515).

Y el miedo, en Rilke, retrotrae siempre a la infancia. La infancia es algo permanente en el hombre («si me empeñaba en que mi infancia había pasado, en ese momento también se había ido todo mi futuro», p. 1589).

Rilke parece tener siempre dentro la incurable enfermedad de la infancia. Y las enfermedades de la infancia son: el terror y la pesadilla.

Los recuerdos de infancia son constante intermitencia en los *Cuadernos*. Así, cuando en la noche, al ir a buscar un lápiz debajo de la mesa, mientras la mano del niño parece moverse sola —como un animal marino explorando al fondo—, aparece otra, enorme y delgada desde la pared, y ambas se mueven independientes y ciegas. («Sentí que una de las manos me pertenecía y que se entregaba a algo que no podría volverse a arreglar», p. 1527).

Y la enfermedad. En el delirio del niño enfermo todos los objetos toman proporciones amenazantes:

> ... El miedo de que un hilito de lana que sale del borde de la colcha sea duro, duro y agudo como una aguja de acero; (...) el miedo de que esa miguita de pan que ahora se cae de mi cama, sea de cristal y se rompa abajo, y el miedo opresor de que con eso se rompa todo, todo para siempre... (p. 1509).

Es el gigantismo de los objetos pequeños, que amenazan la sensibilidad indefensa del protagonista, inerme en su enfermedad y en su infancia. Ante la inseguridad vital del niño Malte, los objetos son indominados por la consciencia y cobran una vida independiente, provocan el miedo.

Malte parece escribir el relato deslazabado y hermoso de su delirio anímico. Es, como la vida, un conjunto de «claras cosas diversas que sólo están pensadas para uno y que no se dejan decir». Rilke parece revivir esta actitud febril de la memoria. Inconsciente registro de experiencias y arquetipos:

> La fiebre resolvía en mí y sacaba de lo más hondo experiencias, imágenes, hechos, de los que yo no sabía nada (p. 1528).

LA MEMORIA DEL AMOR

Pero si en Rilke hay una memoria del miedo, también hay un sitio pequeño, pero importante, para el amor.

En él transparece la Naturaleza:

> ... las cosas vibran unas con otras, y hacia el aire, y su frescura aclara las sombras y da al sol un brillo ligero, espiritual. Entonces, no hay en el jardín nada principal; todo está en todo, y se debería estar en todo para no desperdiciar nada (p. 1591).

La memoria del amor se armoniza con la Naturaleza:

> ¿No está aún caliente de ti la tierra, y los pájaros dejan aún espacio para tu voz? El rocío es otro, pero las estrellas siguen siendo las estrellas de tus noches... (p. 1592).

Pero nunca el amor se contrapone a la soledad ni, por tanto, a nuestro ingreso en la Naturaleza. Como en el canto a Safo:

> ... cuánta razón tenía esa amorosa, cuando sabía que la unión no significa más que un aumento de soledad; cuando iba más allá de la finalidad terrestre de sexo con su intención infinita; cuando en la oscuridad de los abrazos no excavaba buscando saciedad sino deseo: cuando despreciaba que uno de los dos fuera el amante y *otro el amado; y a las débiles amadas que llevaba a su lecho, las* encendía en ella para el amante, y ellas la abandonaban. En tan altas despedidas, su corazón se volvía Naturaleza (p. 1614).

En los *Cuadernos* también hay un canto, entre paréntesis, del amor:

> (Ser amada significa inflamarse. Amar es brillar con inagotable aceite. Ser amado es pasar: amar es durar) (p. 1619).

Porque el amor nos traslada al otro lado de la muerte, a la fuente original:

> ... tan fuerte era el movimiento de su ser, que al entregarse volvió a aparecer al otro lado de la muerte como fuente, como fuente apresurada (p. 1610).

Quizá el único inconveniente del hombre es que no acepta su destino. No entiende el amor como una forma de supervivencia de la Naturaleza, sino de supervivencia personal ante la muerte:

> Quizás es nuevo que sobrevivamos a esto: el año y el amor. Las flores y los frutos están maduros cuando caen; los animales se sienten y se encuentran juntos y están contentos. Pero nosotros, que nos hemos representado a Dios, no podemos estar terminados. Extendemos nuestra naturaleza, necesitamos todavía tiempo. ¿Qué es un año para nosotros? ¿Qué son todos? Antes de haber empezado con Dios, ya le rezamos: déjanos sobrevivir a la noche. Luego, a la enfermedad, y luego, al amor (p. 1611).

EPILOGO

A través del hilo narrativo de este estudio, he intentado desaparecer un poco detrás de una serie de textos insertados de Rilke. Y en ellos creo se ha evidenciado una actitud muy lejana de la clásica interpretación existencialista, que relegaba su panteísmo a una primera etapa, inmadura y juvenil.

Pero la imagen de Rilke sufre una importante metamorfosis cuando la aproximamos a una visión del espacio de la Naturaleza. Entonces, incluso aquellos temas aparentemente más existenciales, como la soledad y la muerte, cobran un sentido distinto porque habían sido analizados fuera de su contexto, más amplio. Y descubrimos que el verdadero rostro de Rilke —como el de John Keats, a cuya muerte canta— estaba hecho de montes y de ríos, unido a las esferas vibratorias del universo.

Poeta grandioso en su palabra, que refleja un gran respeto al silencio, cuenta sólo lo importante, lo profético. Pero frente a su poesía, su prosa —menos estudiada por la crítica— se expresa con una deli-

cada sencillez; y el mágico ambiente que la rodea puede hacérnosla a veces preferible a su verso.

Y también en el relato alucinado de su prosa, en los *Cuadernos,* se hizo evidente su panteísmo. El yo se anula en el transcurso delirante, febril, de la memoria, cavidad interna del hombre, espacio interior de sus sentimientos y único registro del efímetro transcurrir del tiempo.

Porque el hombre se relaciona con la Naturaleza o con la Vida únicamente a través del espacio interior donde duermen sus sentimientos. El sentir profundo, la experiencia de lo cósmico. No el sentir minúsculo, individualizado, de la existencia aislada, sino la percepción arquetípica de lo humano. Porque en la soledad es donde se descubre la comunidad con todo lo importante, con lo trascendente que olvidamos en las ocupaciones evasivas de nuestro cotidiano tráfago con las cosas.

El «espacio anímico» es por esto la dimensión más profunda de su ser. En él se funde el ámbito interno, la cavidad sin nombre de la memoria y los grandes sentimientos con el ámbito externo, el espacio más allá del espacio material. El papel del hombre consiste en transformar sus percepciones sensibles individuales e ingresar en la gran conexión donde se sumerge definitivamente con la muerte.

Rilke siempre gustó de asociar la imagen de una muchacha a la poesía. Tal vez por esto el proceso de su vida y de su obra podría venir resumido por estas breves líneas intercaladas en las *Historias del Buen Dios* (p. 1112):

> —Esto me hace acordarme de una muchacha. Se puede decir que en los primeros diecisiete años de su serena vida, no había hecho más que mirar. Sus ojos eran tan grandes y tan independientes, que ellos mismos consumían todo lo que recibían, y la vida proseguía en el cuerpo de la joven criatura independientemente de eso, nutriéndose de leves rumores interiores.
>
> Pero al final de esta época, algún acontecimiento demasiado fuerte, conturbó esta doble vida, que apenas se tocaba; los ojos se volvieron en seguida hacia dentro, y todo el peso de lo exterior cayó a través del oscuro corazón, y todos los días se precipitaron con tal violencia por las profundas y escarpadas miradas que se rompieron en el estrecho pecho como cristales. Entonces la muchacha palideció, empezó a sentirse enferma, a volverse solitaria, y por fin, ella misma buscó ese silencio donde probablemente ya no son estorbados más los pensamientos.
>
> —¿Cómo murió?—preguntó mi amigo suavemente, con voz algo ronca.
>
> —Se ahogó. En un estanque tranquilo y profundo; y en su superficie aparecieron muchos anillos, que se ensancharon despacio y crecieron entre las blancas rosas de agua, de modo que todas las flores que se bañaban se movieron.
>
> —¿Esto también es una historia?—dijo Ewald, para no dejar dominar el silencio después de mis palabras.
>
> —No—repliqué—. Es un sentimiento.

DIEGO MARTINEZ TORRON

Colegio Mayor César Carlos
Menéndez Pidal, 3
MADRID-3

«LAZARO»

La primera novela de Jacinto Octavio Picón

En la primavera de 1882, brindaba al público el escaparate de una gran librería madrileña, un pequeño tomo titulado *Lázaro.* Tratábase del primer intento novelístico de su autor: J. O. Picón. La obra no iba a dejar indiferente a la crítica cuyos dictámenes resultaron, en su mayoría, favorables. Por su parte, le manifestó el público tal interés que se hallaron agotados los dos mil ejemplares de la primera edición al cabo de unos veinte días, conociendo igual suerte la segunda, pasados algunos meses. Era el hecho bastante inaudito entonces en España, lo cual nos ha llevado a indagar los motivos que puedan explicar sino justificar una acogida tan privilegiada.

En 1882 no era un desconocido J. O. Picón para el lector español. En 1875 entró el joven escritor como corresponsal en *El Imparcial,* y desde París mandó interesantes crónicas de la Exposición de 1878. Aceptó luego la corresponsalía de *El Correo,* el célebre órgano político de Sagasta, de reciente fundación. Muerto Angel del Río, escribió también en *La Ilustración Española y Americana.* Por fin, de regreso en Madrid a fines de 1880, dirigió la página literaria de *La Europa* y fue redactor político de *El Progreso* que representaba la tendencia Zorrilla-Martos-Salmerón. Fuera de las crónicas de actualidad, las que dirigió desde Africa durante la insurrección de los «Kroumirs», se había especializado en la crítica artística, labor que nunca debía abandonar aun después de lograr repetidos éxitos como novelista (1).

Esta bien asentada fama de periodista permite, por cierto, explicar en buena parte la rapidez con que se vendió *Lázaro.* Gozó el libro de un éxito de curiosidad, en relación directa, claro está, como ocurría inevitablemente en la España de la época, con la actitud ideológica de su autor. Se situaba éste, sin ninguna ambigüedad, en el sector avanzado del campo liberal. El hecho no dejó de influir en el caso que nos ocupa puesto que presentaba la novela de J. O. Picón dos centros de interés que eran ambos, en aquel entonces, de índole

(1) Agustín de Amezúa: «Apuntes biográficos de don Jacinto Octavio Picón», en *Vida y obra de don Diego Velázquez;* J. O. Picón, *O. C.,* t. X, Madrid, 2ème edic., 1925.

para despertar las pasiones: por una parte su estilo realista, por otra su temática religiosa y social.

Salió *Lázaro* poco antes de que culminara la encarnizada polémica en torno al naturalismo en el arte. Venía ocupando ésta a los cenáculos literarios desde los años 1874-1875, con particular aplicación a la novela a partir de 1879, año en el cual empezaron a tener cierta resonancia en España las obras de Zola (2). En 1882, los puntos de vista se habían expresado y afrontado ya en muchas ocasiones, en varias sesiones del Ateneo de Madrid o por medio de las revistas y de la prensa diaria en que múltiples artículos atestiguan la importancia dada al asunto por los críticos. Durante el invierno 1882-1883, menos de un año después de la publicación de *Lázaro*, Emilia Pardo Bazán, desde las columnas de *La Epoca*, iba a alzar el debate con «La cuestión palpitante». Gracias al talento de la escritora quedaba aclarado y profundizada dicha cuestión y al mismo tiempo a consecuencia del revuelo polémico que ocasionó, fueron llevados partidarios y detractores a precisar sus posiciones formándose así dos campos, en adelante bien delimitados. Situábase el conflicto, desde el principio, en el doble plano de la moral y de la estética, inclinando el pensamiento liberal hacia la modernidad o sea a favor del naturalismo, oponiéndose firmemente a él, el tradicionalista. Desde luego, se verificó más que nunca la habitual intromisión de lo político en lo literario. Sin cuidar de matices y con más o menos adecuación, en la opinión pública, resultó identificado definitivamente el naturalismo con el liberalismo de izquierda, el antinaturalismo con el conservatismo reaccionario (3).

Salió pues, la novela de J. O. Picón en un clima de efervescencia ideológica, sensibilizado el lector y atento a la querella, en acecho la crítica, pronta a enjuiciar toda obra nueva desde el particular enfoque del momento. Tratábase ante todo de poner o no, la etiqueta naturalista y de opinar en pro o en contra según el caso, ya que, en 1882 el debate se había transportado del dominio de la teoría al terreno concreto. Era hecho patente la influencia naturalista en varios novelistas españoles. Aun dejando aparte el caso de Pereda, cuyo realismo comparable, en la forma, con el de Zola, difiere fundamentalmente de él. En cambio, algunos se preciaban de seguir los pasos de la escuela francesa. Fue de los primeros Ortega y Munilla y no tardó en juntársele Narcís Oller. Por fin, el mismo Galdós, después de *La familia de León Roch*, acababa de publicar en 1881 *La desheredada* en que se

---

(2) W. T. Pattison: *El naturalismo español*, Madrid, 1965.

(3) G. Davis: «The critical reception of naturalism in Spain before the 'cuestión palpitante'», *Hispanic Review*, 1956, V, XXIV, pp. 50-63.

Mi propia tesis: *Emilia Pardo Bazán romancière. La critique, la théorie, la pratique*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1973.

volvía a notar una inspiración marcadamente positivista. El mismo año 1881, Emilia Pardo Bazán, después de un primer intento novelístico, libraba al juicio del público y de la crítica *Un viaje de novios*, obra dotada, pese a las prudentes salvedades del prólogo, de inequívocos rasgos naturalistas.

Quién se extrañaría en esas condiciones al hallar bajo la pluma de un conocido crítico de la época «Fernanflor», un artículo sobre *Lázaro* en el que compara la novela de J. O. Picón con *Pot Bouille* (4). En realidad, la pintura social presentada en la novela española atañe a la aristocracia y no a la burguesía como en la obra francesa, pero esta diferencia aparte, se fundaba el crítico en la actitud de ambos novelistas que juzgaba comparable, esencialmente, su realismo crítico de índole satírico-moral. Hasta la fecha, el joven escritor español se había señalado a la atención de la crítica sobre todo por unos *Apuntes a la historia de la caricatura* (Madrid, 1877) que revelan su inclinación por el arte realista. Fuera de esto, era autor de algún que otro cuento cuyo estilo no se prestaba a mucho comentario. No sorprende sin embargo la comparación de *Lázaro* con una obra de Zola dada la atmósfera literaria del momento y las ideas republicanas de su autor que convidaban a suponerle, como liberal, favorable a la doctrina francesa. No de otros modos se explica, pues la novela dista mucho de ser naturalista. Cuantos elementos puedan abonarse a favor de la afirmación de «Fernanflor» no logran sino convencer de que él, como la mayoría de los críticos de su tiempo, confundía abusivamente, naturalismo con realismo crítico.

¿Qué hallamos, en efecto, en la novela de J. O. Picón? Un asunto atrevido para la época, eso sí: el caso de un joven capellán recién ordenado, cuya fe no resiste el contacto de la sociedad y que acaba colgando el hábito. Pero, aunque la revelación de la tragedia espiritual del protagonista se realiza por medio del sentimiento amoroso, no explota el escritor dicho resorte con óptica naturalista. No se concreta el amor de Lázaro, queda ignorado de quien lo ha despertado y con discreto realismo J. O. Picón se contenta con evocar brevemente y sin morosa complacencia la turbación de los sentidos del joven clérigo (5). Por fin, y es hecho capital pese al apartamiento del sacerdocio que relata y a su carácter anticlerical, la novela no se inspira en el materialismo y el ateísmo propios del naturalismo zolesco. Volveremos sobre este punto más adelante. Otros atrevimientos hay en el asunto de la novela, por cierto. Al tema del sacerdote enamorado se añade el

(4) *Op. cit.*, *El Liberal*, 19 de junio de 1882.

(5) *Op. cit.*, *O. C.*, t. VI, Madrid, 1918. Not., cap. VIII, pp. 91-92; cap. IX, pp. 110-112; cap. XIII, pp. 150-154.

de la casada infiel: la duquesa de Algalia, en casa de quien ejerce Lázaro su cargo, toma como amante al pretendiente de su propia hija. Sin embargo, tampoco explota el hecho J. O. Picón a la manera naturalista. Lleva paulatinamente al lector al descubrimiento de las culpables relaciones, cuidándose de no incurrir en descripciones escabrosas. Está relatada brevemente la entrada del amante en los aposentos de la dama el día de la caída y sólo se permite el novelista, en el curso de un retrato de la adúltera, algunas notaciones que ponen de relieve las huellas de la pasión física (6). Bien poca cosa, en fin de cuentas, para tachar al autor de naturalista.

No menos inadecuado resulta el calificativo si consideramos la imagen del medio aristocrático que nos presenta *Lázaro*. Por cierto, no nos da de aquella sociedad concepto halagador. Allí aparecen hombres gobernados por la vanagloria. Cuantos poseen títulos y fortuna ambicionan cargos honoríficos o que les den la ilusión del poder, como el duque de Algalia, anheloso de llegar a la senaduría. Otros codician el encumbramiento social por medio de algún enlace aristocrático, como Félix Aldana, el pretendiente de la hija del duque, tipo de arrivista sin escrúpulos morales, bien relacionado con el mundo de la política y dispuesto a todos los compromisos. Llevan los miembros de aquella sociedad una vida ociosa dedicada a los placeres fáciles y no exenta de excesos. En cuanto a las mujeres, bajo capa de devoción y aparente severidad, resultan coquetas, frívolas y muy relativamente virtuosas. Ofrece, pues, la novela la imagen de una sociedad brillante, muy celosa de sus privilegios de clase, amante del lujo, superficial y carente de nobles ideales. En conjunto, la visión resulta marcadamente negativa y trazada sin ninguna simpatía.

Todo aquello se echa de ver en el relato de J. O. Picón, o a menudo se deduce de él, puesto que es corta la obra y no se presta a largos desarrollos de los diferentes temas que acabamos de señalar. Fuera del protagonista, tan sólo destacan algunas figuras: Josefina de Algalia y sus padres, los duques, y Félix Aldana. Estos merecen una presentación algo detenida, pero no ahonda el novelista el estudio de sus personajes, esboza unos tipos, nada más. En torno a ellos evoluciona la sociedad a la que pertenecen, masa casi anónima descrita a modo de telón de fondo.

Es explicable el hecho por ser *Lázaro* una primera tentativa novelística. Le dio modestamente su autor el subtítulo de «casi novela», y bien es verdad que no llega a 200 páginas. Se comprende que, después de escribir unos cuentos, J. O. Picón, que iba a revelarse luego como artista frío, cerebral, nunca apasionado, haya querido ensayarse

(6) *Id.*, cap. XI, p. 129.

con una forma de relato a medio camino entre cuento y novela. Según A. González Blanco produjo «un fruto desmedrado y canijo», «una novelilla endeble» (7). A nuestro modo de ver no hay tal, sino una novela corta y no tan despreciable, a pesar de los defectos que como obra primeriza presenta.

Volviendo al realismo del relato, cabe insistir en que al pintar las fealdades y los vicios de la sociedad aristocrática madrileña, no descubre ni deja suponer J. O. Picón un grado de corrupción que *permita establecer una comparación con la abyección de la sociedad* de *Pot Bouille.* Tanto más cuanto que respetuoso del tabú nacional, el escritor español observa la mayor discreción en materia de temática erótica, limitándose a la evocación de un caso pecaminoso, mientras en Zola el tema resulta obsesivo. Por fin, si lleva *Lázaro* un sello de melancolía debido a la visión desengañada de su autor, nada hay comparable con la atmósfera que se desprende de las novelas de Zola. No se baña el relato español en aquella tristeza reveladora del hondo pesimismo del novelista francés. Además, en vano se buscaría, ni por asomos, la aplicación de los postulados deterministas inherentes a la doctrina naturalista. Muy al contrario, lejos de dejarse pervertir por el medio en que se ve hundido, Lázaro reacciona libremente, adoptando una actitud personal de oposición.

El único aspecto quizá en que se pueda hablar de influencia del estilo entonces vigente es el carácter netamente descriptivo del relato. En efecto, es escaso el empleo del estilo directo y no poco adolece la novela de ello. Apenas si se cuenta con dos monólogos, unas pocas escenas limitadas a dos o tres réplicas y, de tarde en tarde, la reflexión intercalada de alguno de los personajes. Predominan en el relato y, cortándolo a menudo, las descripciones con objeto de precisar el cuadro. Son éstas numerosas y detallistas. No dejan lugar a duda tales características. Pagaba J. O. Picón tributo a la moda del tiempo, una moda novelística, hace falta insistir en ello, que se anticipó en España a la aparición del naturalismo, ya que venía bien preparado el terreno por el costumbrismo nacional; con todo, la reforzó notablemente la imitación del naturalismo francés. De todos modos, aún numerosas, no son excesivamente largas las descripciones que figuran en *Lázaro,* y aunque reveló su autor más tarde en su obra de crítica de arte su amor a la pintura y a la plástica, resultan bastante leves las huellas de esta afición en la primera novela suya. No le inclina ningún derroche de notaciones visuales, coloristas, y tampoco

(7) «Jacinto Octavio Picón», en *Nuestro Tiempo,* n.º 300, dec. 1923, p. 256. El mejor estudio de conjunto sobre el novelista queda siendo el de Pezeux Richard en *Revue Hispanique.* número 77, febrero de 1914.

insiste por lo demás en otras impresiones sensoriales. Finalmente se adivina un talento mesurado de artista poco propenso a la retórica descriptiva propia del naturalismo, aun cuando sigue la tendencia de la época. Emplea, además, J. O. Picón un lenguaje castizo, sobrio, exento de términos crudos y aun vulgares, es enemigo de efectismos y cuenta con un léxico abundante y de buena cepa. En esa primera novela suya no escribe todavía con la fluidez y la agilidad que hubo de alcanzar con *Dulce y sabrosa* (1891), reputada su mejor novela, pero ofrece ya las premisas de una prosa equilibrada y armoniosa, que en *Lázaro* se acerca más al realismo cervantino que al moderno de los años 1880.

Como novela de costumbres contemporáneas, poseía la obra cierta originalidad al salir a la luz, en cuanto al ámbito social representado en ella. Se anticipa en efecto notablemente a las novelas dedicadas a la pintura de la aristocracia española, en particular la madrileña. Descartado el acabado cuadro provinciano de *La regenta* (1885), si exceptuamos algunos ambientes y personajes galdosianos, habrá que esperar a *La Montálvez,* de Pereda (1888), y a *Pequeñeces,* del padre Coloma (1891), para tener una imagen de conjunto de aquel sector social. El mismo J. O. Picón en sus novelas posteriores explotará poco el filón, situando preferentemente sus intrigas en la burguesía acomodada. Sin embargo, no pasa de esbozo la pintura social que ofrece *Lázaro;* sería, pues, inoportuno exagerar la importancia de su originalidad en la materia. Tan sólo merecía mencionarse a título de punto de referencia en la perspectiva de un estudio de conjunto de este tema novelístico. De mucho mayor interés resulta la problemática religiosa introducida por el escritor en su obra.

En *Lázaro* ejerce J. O. Picón severa crítica del catolicismo español de su tiempo, considerando juntamente su forma eclesiástica y su práctica en la sociedad laica.

Hijo de honrados labradores, Lázaro es sobrino de un clérigo que ha ido encumbrándose en la carrera eclesiástica hasta llegar a obispo. A su amparo se prepara el joven al sacerdocio. Bueno, dócil, respetuoso, inteligente, estudioso, sabe aprovechar la situación privilegiada que le ha deparado la suerte. Acabado el seminario, se encarga su tío de facilitar su porvenir, conciliándole una capellanía en una casa aristocrática de la corte. No obstante, la estancia en el palacio episcopal le ha dado al joven ocasión de observar los usos y modales de su tío y de sus familiares. Allí se vive rodeado de lujo, es opípara la comida, son muchos los ocios; dista grandemente la vida episcopal de la sobriedad y de la severidad ascética. En cuanto al espíritu que allí reina, bien alejado está también de los preceptos evangélicos.

Rondan la envidia y la maledicencia por patios y pasillos, impera la vanagloria y queda alvidada la práctica de tan fundamental virtud cristiana como es la caridad. Allí, en nada se aprecia la pobreza, la honradez del humilde. Prevalece el interés mundano y se rigen aquellos ministros de Dios con sus injustas leyes. Finalmente deja esta primera experiencia en Lázaro sordo malestar. No puede menos que interrogarse mucho sobre la visible contradicción existente entre los cristianos consejos que le prodiga su tío al despedirse y su modo de vivir y de obrar.

En casa de los duques de Algalia le toca al joven descubrir la sociedad laica. Apreciado pronto por su discreción y respetado por su bondad y su piedad, no tarda, sin embargo, en darse cuenta del carácter puramente decorativo de su papel en la casa:

«Capellán. ¡Este era el puesto que había de desempeñar! Nadie le había dicho todavía que era como un cuadro más en la cocina o un caballo nuevo en las cuadras, un artículo de lujo» (8).

La misma religión se revela como un elemento imprescindible de la vida de dicha sociedad, elemento importante por el número y la diversidad de sus manifestaciones. Pero si es asunto tratado con intransigencia, si se observa estrictamente en las prácticas exteriores, carece de todo valor espiritual y de toda eficacia moral. Vacía de todo sentido profundo, se revela al fin y al cabo lo que es: una fachada social, la odiosa manifestación de la hiprocresía triunfante. Al retratar a la duquesa de Algalia, J. O. Picón satiriza en pocas palabras aquel formalismo religioso típico del medio evocado:

«Religiosa hasta la superstición, devota por fe heredada, hipócrita por el qué dirán e intransigente por decoro, adoraba la misa en que estrenaba un traje, la Samana Santa en que tan guapa como el año anterior pedía para los pobres o la novena que facilitaba una cita» (9).

En tales condiciones, que no osase un capellán salirse de los límites que se le han asignado. Cuando descubre Lázaro el adulterio de la duquesa y con palabras de doble sentido le da a entender su reprobación, ella no tiene más prisa que asegurarse su silencio, pidiéndole que en adelante fuera su confesor, el cómplice más que el juez de sus pecados.

Esta es en sustancia la imagen que propone el novelista de la religión en las altas esferas clericales y mundanas de la España de su tiempo. Por medio de un contraste voluntariamente buscado entre la

---

(8) *Op. cit.*, cap. III, p. 48.
(9) *Ibid.*, p. 45.

doctrina y la práctica, entre las apariencias y la realidad, pone de realce el relajamiento de la moral cristiana en que se fundaba la sociedad.

Encierra además la novela, por medio de la experiencia que realiza el protagonista, una violenta diatriba contra el estado sacerdotal, según lo concibe el catolicismo en general y en sus modalidades más específicamente españolas. Ataca, en efecto, J. O. Picón a la educación señaladamente oscurantista que presidía a la formación de los clérigos en la España del pasado siglo. Con finalidad simbólica utiliza audazmente el escritor la famosa invitación de Jesús al difunto Lázaro: *Lázaro, ven fuera.* Para el Lázaro de la novela, la sepultura es la clausura, es el secuestro que se impone a los levitas en seminarios y conventos. Allí se apoderan de su inteligencia, deformándola sistemáticamente con intención de volverles inasequibles a las solicitaciones de la vida cuando tengan que entrar en contacto con ella. Con todo, unos pocos resisten por tener mayor sensibilidad, un intelecto más crítico, un hambre innata de verdad y de justicia. La misma vida es quien les exhorta a salir de su sepulcro, y entonces no hay puerta de escape a la crisis espiritual. Se entabla el pleito de la fe.

Así ocurre con Lázaro. Insiste J. O. Picón en los defectos de la educación recibida en el seminario. Allí se aprende mal latín y peor griego, embota el joven su inteligencia con casuismos teológicos, debe admitir la verdad sin derecho a examinarla. Tan rígido dogmatismo corre parejo con la voluntad de matar en el futuro sacerdote todo ideal personal de vida que no fuese el ascético de preparación a la muerte, puerta mágica que abre el eterno paraíso de los justos.

En casa de lo duques de Algalia es donde ha de estallar la crisis que va a cambiar radicalmente el destino del capellán. Como queda dicho, en armonía con sus conceptos realistas, ha elegido J. O. Picón el resorte sentimental amoroso como clave de la evolución espiritual de su personaje. Con no poca destreza y delicadeza desarrolla el tema del amor en un clérigo: sentimiento naciente e inconsciente primero que luego va creciendo en la convivencia diaria de Lázaro y de la hija del duque, unidos por una especie de amistad severa y dulce. Esta tendrá por efecto despertar la sensibilidad femenina de la joven y predisponerla a poner su amor y su fe en un caballero que frecuenta la casa. Para el capellán, la mordedura de los celos provoca la toma de conciencia y la rebeldía contra aquella imposición del celibato que veda al sacerdote el derecho de sentir y de obrar como los demás hombres. El drama que se juega entonces en el turbado espíritu de Lázaro es el de la pérdida de la fe, sordamente debilitada por los repetidos choques de la realidad circundante con sus convicciones

profundas. Empapado en noble idealismo moral, elige el personaje entre dos caminos el que le parece más digno, rompiendo con el estado sacerdotal. A la apostasía secreta, al doble disfraz del cuerpo con la sotana y del alma con el fingimiento, prefiere la ruptura brutal que lo vuelve perjuro a los ojos del mundo. A los remordimientos, quizá irremisibles, prefiere la paz de la conciencia.

No deja de ser interesante la actitud de J. O. Picón frente al problema religioso y significativo a la vez si se tiene en cuenta la época en que se expresó. Con notable osadía, no vaciló en plantear en plena Restauración, cuando mejor triunfaba el espíritu de la monarquía católica, una cuestión tan dificultosa de resolver como el celibato de los clérigos. Hoy día ha llegado a la actualidad el asunto. Se presentaba, pues, la novela como obra de combate en aquella sociedad española del último tercio del siglo, profundamente agitada bajo un aparente equilibrio político por corrientes ideológicas inconciliables. Los sistemas filosóficos que venían sucediéndose desde 1865: krausismo, positivismo, hegelianismo, obraron poderosamente, cada cual a su modo, en contra del catolicismo tradicional, logrando que prevalezca en los círculos intelectuales una atmósfera de duda y de acentuado desasosiego.

A aquel período ideológico turbado corresponden precisamente los años de juventud y de formación espiritual de J. O. Picón. Era su padre ardiente liberal y su madre fue educada en el escepticismo francés. El salió de aquel ambiente familiar íntegro, independiente, generosamente idealista (10). En plena *Gloriosa* empezó en Madrid la carrera de Leyes y, como todo estudiante de su generación, se sintió atraído por los cursos de la Central y las sesiones del Ateneo, donde se reunía la élite intelectual del momento. Restaurada la monarquía, afirmó J. O. Picón sus convicciones republicanas, que debían quedar firmes durante toda su vida. A su actitud política se halla vinculado su anticlericalismo.

Al poner en tela de juicio en su obra el catolicismo al uso, no hace el joven novelista sino denunciar un estado de cosas que ningún historiador serio pensaría hoy en negar. Sin embargo es de observar cómo el autor de *Lázaro* concentra el problema en el alto clero y en la aristocracia, o sea los sectores más conservadores del país, aquellos que le resultaban políticamente muy antipáticos. Aquellos que, finalmente, al lograr con la alta burguesía una componenda, salieron sin grandes daños del período revolucionario para oponerse de nuevo, con todo el peso de la tradición reaccionaria, al avance de las fuerzas progresistas.

---

(10) «Apuntes biográficos», *op. cit.*

Con ser republicano y anticlerical no era J. O. Picón, ni mucho menos, un vulgar descreído. Todo lo contrario, aparece penetrado de espíritu cristiano. Por las múltiples citaciones esparcidas en sus obras da repetidas pruebas de su profundo conocimiento y aprecio de la sustancia del *Antiguo Testamento*, del *Evangelio*, de las *Actas de los Apóstoles*, de las *Epístolas de San Pablo*. Con la lectura de *Lázaro* se adquiere la seguridad que, en materia de religión, lo que sentía precisamente el novelista era añoranza del espíritu evangélico olvidado por la sociedad de su siglo. En muchas páginas se nota un verdadero odio al fariseísmo que reinaba por doquier con la complicidad y la participación incluso de buena parte de la Iglesia. No cabe duda que el desprestigio moral acarreado por esa hipocresía imperante en quienes tenían la sagrada misión directora de las almas influyó mucho en el acerbo anticlericalismo del escritor.

La indignación frente a la degeneración y al envilecimiento del catolicismo en su país condujo a J. O. Picón a divorciarse íntimamente de él y con afán sincero de reformismo espiritual y moral a adoptar una actitud doble: la primera, de crítica demoledora; la segunda, de búsqueda fuera de la ortodoxia, de una línea de conducta que conciliase su anhelo de ideal cristiano con las exigencias de su racionalismo.

Es así como en *Lázaro*, con actitud netamente progresista, ataca el novelista al tipo de educación impuesta al levita, tras su hostilidad al dogmatismo se oculta su adhesión a los postulados racionalistas que le conducen a exigir para el futuro sacerdote el derecho al libre examen de las ideas, tanto más cuanto que su futura misión le obliga a más firmeza personal. Es evidente que a J. O. Picón no le parece ya adecuada dicha educación en los tiempos modernos. Recalca su ineficacia peligrosa al evocar el caso de su protagonista en la novela:

«Su inteligencia, como vaso forjado según las concepciones de los que dirigieron su educación, fue molde en que se vaciaron ideales ajenos. Cuanto en sí encierran las tendencias de los pasados siglos, cuanto en lo antiguo sirvió de turquesa para dar forma y ser a la sociedad, echó en su inteligencia hondas raíces. Educado para las batallas del presente, tuvo por armas las convicciones de antaño, fuertes por lo sinceras, pero quebradizas por lo viejas» (11).

En opinión del escritor resulta peligroso para el joven sacerdote el ideal ascético de preparación a la muerte que se le ha inculcado. Aparece totalmente anticuado, inadaptado al tipo de existencia del clérigo en la sociedad del tiempo en que ya prevalecen otros. El mismo escritor justifica el concepto moderno de la vida. Reivindica

(11) *Op. cit.*, cap. II, p. 33.

como legítimo el derecho a gozar de la existencia terrenal, ya que Dios ha hecho al hombre rey de la naturaleza por él creada. Y por fin, no contento con ejemplificar todas sus ideas con la experiencia sentimental de su protagonista formula implícitamente una condena del celibato clerical reforzando su punto de vista por la solución que reserva a la crisis espiritual de Lázaro.

Después de dejar el hábito decide el personaje retirarse a la soledad y el olvido de su aldea natal, pero en el camino topa con una cadena de galeotes. Por medio de aquella reminiscencia cervantina tuerce el novelista el propósito egoísta de Lázaro y retoma el fundamental idealismo de toda la historia, a la que da un tono docente:

«Nadie tiene derecho —se dijo— a convertir el escepticismo en inacción. Mientras en el mundo suene una queja engendrada por la injusticia se debe luchar hasta morir, que para consagrarse al sacrificio no hace falta creer, basta amar» (12).

Al sacerdocio rechazado como institución caduca en su forma tradicional prefiere J. O. Picón el apostolado laico. En él confía para mantener vivo el más esencial de los valores heredados del cristianismo: el amor al prójimo. No ignora cuán ambiciosa es la empresa, cuán azaroso el éxito, pero, fuese lo que fuese, guarda fe en el hombre y en la mejora de la sociedad.

En conclusión, revela la novela de J. O. Picón ideas reformistas y aun revolucionarias. Se caracteriza por el idealismo moral exigente, el evangelismo, el progresismo religioso con orientación hacia el humanitarismo. He aquí tendencias que permiten relacionar el espíritu de la obra con el cristianismo liberal español de la época. No se trata, desde luego, de establecer relaciones estrechas, lo que resultaría quizá aventurado, dado el carácter poco estricto de la argumentación ideológica de J. O. Picón, quien, al fin y al cabo, es novelista y no filósofo, ni siquiera pensador. No pasa inadvertida, sin embargo, cierta correspondencia con el pensamiento religioso de los krausistas. En determinados aspectos en materia de valoración de la religión oficial y de concepto personal del ideal religioso, se inscribe la actitud del escritor en la línea definida por Azcárate en tan capital documento como la *Minuta de un testamento* (1876) (13).

---

(12) *Id.*, chap. XVI, p. 173.

(13) Del texto de Azcárate entresacamos estas frases en apoyo de nuestra afirmación: «Sé sincero y te llamarán apóstata, sé hipócrita y te llamarán hombre de honor. No te parece un absurdo, una aberración», *op. cit.*, p. 125, ed. 1967.

Y después de esta protesta en contra de la iglesia oficial, he aquí al final de la confesión la expresión del ideal religioso de Azcárate: «La manifestación más alta y más divina de la vida religiosa hasta hoy es la cristiana, en cuanto ofrece al hombre como ideal eterno el Ser absoluto e infinito, como ideal práctico la vida santa de Jesús, como regla de conducta una moral pura y desinteresada, como ley social el amor y la caridad, como dogma el *Sermón de la montaña*, como culto *la Oración dominical*», p. 118, ed. 1967.

Novela primeriza, no posee desde luego *Lázaro* las cualidades que hacen las grandes novelas, pero, así y todo, no carece de interés. Queda ahora evidenciado el principal motivo de su éxito en el momento de su publicación. Fácil es imaginar la fuerza de impacto de su temática religiosa en el lector de entonces. Pertenece *Lázaro* a la categoría de las novelas de tesis religiosas que jalonan la historia de la novena española de la Restauración a nuestros días, y que son otros tantos testimonios de la honda preocupación por un problema que fue entonces candente más allá del Pirineo. Era a nuestro parecer motivo suficiente para consagrarle las presentes páginas (14).

NOELLI CLEMESSY

Université de Nice
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
98, Bd. Edouard Herriot
P. B. 257
06036 NICE (France)

(14) Brian J. Dendle en *The spanish novel of religious thesis* (1876-1936), Madrid, Castalia, 1968, ni siquiera menciona la novela de J. O. Picón, lo cual nos decidió a publicar estas notas sobre ella.

BAJO LOS CIELOS DE ALICE SPRINGS

ESE GRILLO EN FLOR QUE BAILA EN PIE

Ese grillazo en flor que baila en pie, que baila en pie se hunde en mi noche y pide su música sagrada así se caiga el mundo y sea una fiera enorme que te trae morada de la ciudad medieval de los cielos
como de la piel obvia.
Empecinada fiera
de longitud arenosa como una playa del Pacífico que arde bajo el sol. Empecinada de párpados llenos de maldad y obvia. Rápida y enteramente obvia, como la corriente de un río de sangre que ruge y se avalanza clandestina y mortal,
con un aire salado y cruel como ese grillazo en flor que canta y llora a un tiempo y dice qué importa el olvido y la quejosa y estúpida humedad. Debieras entender que hay algo más poderoso que eso de verte así se caiga el mundo.
Puedes decir mata mi pecho que un león ruge como una tormenta azul que entregaré de todos modos mi vida.
Todos somos criaturas indefensas portadoras de amuletos sagrados que encierran el destino.
Portadora
y gracia
de una
sed
movediza
que entra en mi fibra negra y domina las solitarias colinas sin
encender la guerra ni hacer flamear la obvia bandera del olvido.
Alguna vez escribimos amor
y desembarcamos felices y puros con el mástil obstinado hacia el horizonte y los cuerpos libres.
Hubo aposentos de camas amplias para la embriaguez y la carne y la pasión. Y el grillo escapaba estruendoso y bello como un simulacro de antorchas en la noche y cantaba los dulces paraísos que alimentaba los grandes días bendiciendo, bendiciendo...
Y una gramilla eterna se extiende ahora ante
mis ojos donde las ciudades-cielos eran relámpagos
que alargaban
el fuego hacia la tierra.
Y era obvia la oscuridad cuando luchaba por verte.

Abrí el Libro de los naufragios y leí que estabas a punto de alcanzar el valle escondido entre las montañas donde brotan criaturas bellas como plantas encendidas. Esos valles vírgenes que hacen de los demás un entierro sin pena ni gloria.
Los cielos dorados de techo marfil y cúpulas escarlatas y escudos dorados de los Señores lejanos y temibles como la duda y la ambición.
Leí las escrituras y eran aves turbias y coloridas como tú.
Diosa embriagada y obvia como esa piel
que reconoce los idiomas que grita el mar
y son obvios, obvios, obvios y moribundos del mañana
que hoy llenan sus pulmones de un gas venenoso
y sus ojos de una ilegible fantasía
que los hace llorar.
Y ese grillazo en flor no es piedra muerta.
He cerrado el Libro en la tormenta, donde dice:
«miremos nuestras almas bajo el mar». Así se caiga el mundo y sea una fiera enorme
y ese grillazo en flor cante las notas más violentas y dañinas, en una tonada melancólica y borrosa como si fuera su música sagrada.
Es decir, lejos de tu memoria.

HUBO ALGUIEN QUE REVIVIO EL DESEO

Este es mi ticket de salida hacia las tierras secas donde uno se siente dueño de los cielos como los dioses; aquí, mi pasaporte en regla, la visa legible (es decir, con el plazo de admisión en rojo); éstas son las piedras que llevo en los bolsillos, el sol sobre mi piel y las estacas. Este es el rugido en la estación, el polvo en los zapatos, mis dos maletas a los costados. Allí están: mi árbol de manzanas, el amor tan lejano pero qué pasión tan desordenada como mis recuerdos.
En este otro lado restos de comida. Algunas revistas viejas, el desodorante y una pradera enorme y un texto señalado con birome.
Este es mi ticket rápido hacia los cielos más allá de la muchedumbre y los rugidos y los olvidos y las lluvias como llantos, mis valijas, las páginas inconclusas de mi agenda donde faltan las palabras: Espantosamente harto.

DE REGRESO DE LOS CIELOS EXTERIORES

Así como el Rey Ruderic perdió su cabeza en los campos de Sidonia, así yo he perdido mi lengua y hube de aullar y han sido rojos después los amaneceres;
así mi voz ya no tuvo el alcance de un disparo de ballesta y llegar a más de 5.000 kilómetros de su pequeña flor silvestre y he aquí, pues, el costillar abierto para su deleite, el buen sentido de los hombres reducido a su tristeza, las manos ásperas, la barba crecida, los labios secos, y así clavarme en tus ojos como en mis muertos más queridos, entre mis púas y tu cuerpo perdido en las selvas del Trópico con sus hormigas y sus pájaros pauca-pauca sin volar.

Así da lo mismo el fuego que brota de la sangre, que el estallido salvaje que se esconde en la muerte.

Así también, como Taric mandó cortar aquella cabeza del Rey de los godos (yo repito incansablemente esto en mi grabadora y las palabras parecen estar habitadas por extraños espíritus y sé muy bien que Buenos Aires no es el lugar apropiado para estirar mis pálidos huesos) estos campos del Sur son más verdes y frescos para encender las batallas y vencer tus huestes, como hubiera vencido a los ejércitos de Ruderic. Y entonces me dije ser incapaz de perder mis fuerzas y pensé, cómo invocarte si aquí estoy como aturdido y con los ojos clamando venganza y alguna vez tus plumas de colores atrajeron mis manos con la facilidad del viento, con la facilidad con que la batalla enfrenta a los ejércitos enemigos y los empuja al sueño monstruoso que no se ha de borrar así transcurran mil novecientos setenta y tres años. Y entonces he guardado para mi defensa lorigas, perpuntes y guadañas cortantes; cómo sentirte en esta función de gala que hacen del infortunio un desbastado sentir para el Señor de estas regiones; cómo no esperarte ardiente si he estado tenso como un sexo, indoblegable como los rayos del sol, encadenado como nuestros presos en los límites de la voracidad, de lo que serán alguna vez tus senos, el porte de tus pezones, el ritmo de tus tripas. (Y es entonces que recuerdo a un viejo amigo jugador de béisbol, que citaba a Kirilov cuando una pena inundaba sus ojos.)

Así como el Rey Ruderic perdió su cabeza en los campos de Sidonia (el grabador repite mis textos con la claridad del agua),

así escribo las pequeñas historias, crónicas y proyectos del amor de las muchachas y así la leyenda será cumplida al pie de la letra y será nuevamente bella tu piel como lo fueron los campos de Sidonia, como una taza de leche; y mis dientes estarán mordiéndote como a una rodaja de jamón y esos anillos de tus dedos no son órbitas y esas extrañas apariciones y esos cuerpos perdidos que ahora se ponen a deambular y esas hirientes luces y esas canciones...

AHORA SOY JACK EL DESTRIPADOR DE LA MENTE

Los corazones esbeltos tienen oro; pero no puedo matar
el oro de los corazones esbeltos que traen esas paredes blancas
y esos silencios... Los ojos que se alejan de mí tienen
tu rostro; pero no puedo besar tu rostro y esos ojos;
porque un fantasma maldito mata mis horas y ahora estoy
muerto y veo morir, lentamente morir.
Cómo decir esas paredes blancas no valen dos centavos,
como no vale el resto de mis sueños, ni tu carne bajo el suéter.
Ahora veo el metal convertido en ave silvestre, el ave conver-
tido en un infierno cercano que dice mira tu sombra que hiere
mi latido interior y no tiene persecución posible.

Las canciones son animalitos blancos convertidos en proyectores
de luz, y este pozo en el que me hundo tiene un sonido
de gran consagración, de triste murmullo, de solitario aullido
y lo veo morir, lentamente morir.
Las canciones tristes tienen una voz blanca; pero no puedo matar
esa voz blanca y ahora digo háblame de tu voz y conviértete
en pájaro o en gran espejismo del mundo que no vea morir.

BAJO LOS CIELOS DE ALICE SPRINGS

Yo tengo ahora los recuerdos de tus reflejos de Alice Springs, como oigo los cantos de los ángeles y adivino tus movimientos en el espejo.

Yo veo que salen de tus ojos peces luminosos como ráfagas y turbias son las lágrimas de la vieja canción como lejos está Alice Springs. Y, sin embargo, me quedo gritando en esta antigua feria de las costumbres llena de flores rojas ocultando el sentido de nuestras almas...

Yo, que he entrado en la locura de los discursos peligrosos y el miedo me penetra y soy capaz de llorar cuando veo que salen peces luminosos de tus ojos, como salmones del mar; y arden los recuerdos como en una fiesta del mundo y arden tus ojos como piedras traídas del sol.

Yo tengo ahora la memoria y sacudo las razones como a mis viejos calcetines; porque apareces en mí como esas aguas eternas de la región de los imposibles. Me arrodillo ante ti y espero a que recibas mi enfermedad como a una joya violenta y ruego ante ti con esta enfermedad de sueños perdidos.

De mis visiones salen criaturas rabiosas que desembocan en extraños gritos de ángeles borrachos y melancólicos.

Yo tengo el recuerdo, mientras tu adiós ha sido más rápido que un avión de la Pacific Air Lines sobrevolando mis ruinas. Los recuerdos, mi querida, están atravesados en los nocturnos ojos de los que nos hemos puesto definitivamente a soñar.

Yo apenas si he abierto las puertas de tu paraíso.

MANUEL RUANO

Avenida Principal Las Palmas
(frente a Plaza Caracas)
Edificio La Almudena, 5.º piso, apto. 9
CARACAS (Venezuela)

LOS JOVENES ASESINOS RESPONDEN

Andreaaaa, AndreaaAAA, ¿estás muerta? AndreaaAAA, ¿dónde estás? Si no estás en la ciudad que se desmoronaba, si no estás allí, ¿dónde estás? Ya se te abrieron los ojos, ya puedes ver. ¿Dónde estás? *En una barraca.* ¿Quién te rodea? *Muchas mujeres.* ¿Ya te estás acordando de por qué llegaste aquí? *Sí, porque la ciudad se desmoronaba, las casas se caían.* Te caíste también. *Quizá.* Desmayada, golpeada. *Quizá.* Te recogieron los enemigos. *Quizá.* Esa mujer, enfrentándote de pie mientras estás acostada, la que tiene los dientes descubiertos de odio es La Negra. *Sí es ella.* La que esperabas que te hablara te habla en este momento, te dice: Antes me quitaste a tu hermano, ahora me quitas al único hombre que se le parecía. *Sí, eso dice, pero se equivoca, yo no le quité a nadie.* Andrea, vas a desmayarte de nuevo. Tu boca sólo puede abrirse para puros sonidos alterados. Significan: *La Negra ya no tiene importancia, da lo mismo que desaparezca o no, haber pensado en pedirle la solución a ella fue como haber intentado pedírsela a la máscara, cosa de risa, de risa a gritos, si me dejara tiempo.* Pero no te deja tiempo. Al primer sonido, La Negra se lanza sobre la fuente de la risa, tu garganta. Han desaparecido sus dientes blancos de odio, se han clavado en tu cuello. ¿O es un cuchillo? Te vas a desmayar, Andrea; estás sin fuerzas, sin ganas de desprenderte de los dientes. Es atroz. No se aguanta. Das manotazos para atrapar el aire. ¿Atroz? Ya no. Una sensación de liviandad te eleva. Los coágulos de líquido caliente almidonan tu vestido, pero no te pesan. Hace un ruido tu garganta agujereada. Sí, La Negra te ha dado la solución, finalmente. ¿Te has sacado los zapatos? ¿Te has sacado el vestido? Te has sacado la gravedad. Estás muy liviana. Ya has empezado a caminar por el aire, como por una escalera, rumbo a la constelación de la muerte.

La ciudad está trastornada. Las bombas borraron las calles y la conducta normal. Andrea se ha escapado de la casa, corriendo sin saber adónde. Huyó, dejó a Mayor con la palabra en la boca, sin recor-

darla siquiera. Se detuvo por momentos, por momentos miró atrás. En un umbral, un chico abandonado llora. Oh, chiquito de mi lástima, dice su corazón y le frena la huida. Se agacha a consolarlo y él se prende de su vestido, intenta torpes caricias. Le da miedo a Andrea, aparta de golpe las manitas y sigue su camino. Pero se vuelve a mirarlo varias veces, quizá para que no sea tan irremediable su abandono. Entonces ve venir hacia el chico una máscara de payaso, herida en la boca por una carcajada de martirio y de locura. ¡Esa máscara tiene la contestación a su pregunta! Cuando el disfraz no es vergüenza en medio de una ciudad que se desploma, el que lo lleva está irremediablemente atrapado por la voluntad de hacer lo que se le da la gana. Va a hablar con ése. Le hará la pregunta que durante años pensó hacerle a La Negra; será como un enunciado, precisa y sin explicaciones: Estoy aquí por algo, ¿por qué? Pero no le hace ninguna pregunta, su cabeza está ida en varias direcciones o en ninguna. De repente, sospecha que bajo el traje blanco de la máscara hay una carne podrida, que el hombre se echó encima lo primero que encontró que lo tapara bien, luego de años de encierro, y salió no tanto a escapar, sino a imponer su maldad. Ve cómo el chico se espanta, ya se está espantando ella, y si no corre hasta perder los sentidos, la máscara la atrapará. El ser que se pone una máscara mientras una ciudad se derrumba ya sabe lo que es morir sin desorientación todos los días. Y se solaza cuando la ocasión se le presenta de hacer compartir su enfermedad o su horror. Andrea se pone a correr, abandonando definitivamente al niño. Abandonar a una criatura que se prende a los vestidos con manos inocentemente abyectas porque está por reventársele el corazón de miedo, abandonarla al más miedo todavía, es buscarse una amenaza para siempre: la del larguísimo sufrimiento insomne, la de la disgregación de las noches en extremos puntos de zozobra.

Andrea corre como cuando no hay lugar en el espacio que esté esperando para ser refugio.

En las calles la gente grita con mareo, con llanto, con irrealidad. Hasta con risa, como en la montaña rusa, cuando el miedo no ha persuadido del todo.

Andrea ha olvidado de qué casa salió a correr para evitar que las paredes se le cayeran encima, ha olvidado al yerno del ministro, a las hijas, a todo lo que no sea huir.

Las caras jadean, clavadas en la pared, desde una cantidad de lugares de suplicio. Jadean unos segundos. De repente, se les afloja

el tormento y retoman su memoria de inmovilizadas fotografías. Andrea, que les había quitado esa memoria para verlas sólo supliciadas, se la devuelve de golpe. Entonces arranca violentamente uno de los retratos y, sin importarle de horarios ni de buena educación, sale del cuarto del ministro y se mete sin llamar en el de Mayor, la hija. Ya dentro, con el picaporte aún en la mano, comprueba casi gritando:

—No está aquí. Ha huido.

Mayor se despierta sobresaltada.

—¿Qué? Ah, mi marido.

—¿Dónde está?

—No sé —se frota los ojos Mayor—. Quién sabe dónde ha tenido que pasar la noche.

—¡Canalla! Ha puesto mi retrato junto a los otros.

Mayor se ríe, despierta del todo.

—Tuvo que haberlo puesto anoche, antes de escaparse.

—¿Se mandó mudar? Pero todavía tuvo tiempo de hacer su broma braquicéfala. ¿Pensaste quién, además de tu padre, sabía que te quedabas en la casa con esos documentos? Sólo él. Tu padre y tu marido eran los únicos que lo sabían.

—Sí, lo pensé. Pero le han pagado.

—¡Le han pagado! ¿Y eso es una disculpa? Fantoche. Vendido. Después deja monedas en los rebordes de las paredes «para los niños y los ángeles».

—Entraste a los gritos en mi cuarto. ¿Por qué? Los procedimientos directos no son tu especialidad.

—No hay tiempo para rodeos. ¿Le has dicho que sólo él y tu padre sabían que quedabas con los papeles? ¿Se lo dijiste?

—No valía la pena. Antes de tres días estará muerto.

—¿Lo mandaste matar?... Nunca, nunca te traicionaré. Sólo por tu forma tan neta de decirme la verdad. ¿No me crees, Mayor? ¿Por qué esa sonrisa desde abajo?

—Cada persona tiene su propio límite a la traición. Habrás llegado al tuyo.

—No seas tonta, Mayor. Nadie te traicionó. Yo no, por lo menos. Una mujer que traiciona a otra por amor. ¿Eso estás diciendo? Me haces reír. ¿Por qué te casaste con él? Siendo tan superior.

—No lo creas. Jamás encontré a nadie con tanta capacidad de humillación como él. Y sé que tus traiciones no son por amor. Eso puede andar bien para tu amiga, La Negra. Tus traiciones son de otra clase. A cosas tan abstractas como el espíritu. El es encandilador. Se casó conmigo para llamarme *rosa de oro,* para tomar bebidas picantes y

perfumadas, para admirar los encajes antiguos y la platería de la casa. Tuvo siempre gusto por la belleza lujosa. ¡Pobrecito, quería un «smoking»! Pero le duró poco la gran vida. Vinieron los disturbios y la lucha, se fueron sirvientes, delicadezas y paredes de la casa. Descubrió, además, que no podía decirme la más inofensiva palabra de amor sin que me dieran ganas de reírme. Claro, él se reía antes de decírmela, pero trataba de ocultárselo hasta a sí mismo. Se descubría mintiendo en el momento mismo en que se creía sincero. Pobrecito, era tan azucarado que no parece cierto lo que estoy diciendo.

Andrea siente un repentino aturdimiento. Se esfuerza por hablar, la rabia la picotea. Unos golpes en la puerta las interrumpen, y en seguida se asoma la mujer del ministro.

—¿Por qué gritan? Van a decirme que no gritan, pero a las cinco de la mañana cualquier voz alta es grito. Mayor, tu marido vino anoche para decirme que salía en misión y que te recordara especialmente que ustedes dos siempre se han adivinado. No quiso despertarte. Vio luz en mi cuarto y entró.

Mayor parpadea, no dice nada. Su madre recomienda que hablen más bajo y vuelve a la cama. Andrea dice:

—Que ustedes dos se han adivinado siempre. No entró a verte porque sabía que lo habías condenado. ¿Sabrá también que pusiste un perro infalible sobre su pista?

Mayor la mira.

—¿No te parecerás a él?

—¡Ah, no! No hago farsa de delicadeza. ¿Cómo podría parecerme a esa delicuescencia? Duermo en cama de tablas.

La interrumpe un aturdimiento muy fuerte. El despotismo de su cabeza es intolerable, la obliga a entender muy poco. Si cerrara los ojos, la cabeza giraría por su cuenta, descendiendo más de un lado, como alrededor de un pivote flojo. Por dentro tiene una papilla.

—Esta especie de mazmorra con huesos.

—¿Qué?

—Mi cerebro.

De repente, Andrea se pone más déspota que su cabeza y la obliga a obedecerla.

—Parecerme a él... ¿Crees que yo hubiera podido llamarle *dulce*, como nombre a alguien? ¿O *antología de todas las mujeres*, como él te decía? ¿Crees que yo te hubiera traicionado?

—Sí. Por jugar, sí. Estás siempre jugando a *¿si lo hiciera?* Y ya está el gesto con el que Andrea se demuestra algo. ¿Para qué viniste

aquí? ¿Para creer que tener una conducta es realizar los actos obligatorios que impone una guerra? ¿Viniste a conseguir una conducta?

—Ignoras la magnitud de actos no obligatorios que he cometido.

—Te equivocas, los conozco. En esta casa se los conoce. Pero eran también obligatorios. Estás iniciada, como mi padre... ¿Qué te pasa?

—Estoy mareada de rabia. Primero, viendo mi cara entre las de esos asesinos de las fotografías, la que puso tu maridito. Y después, por lo que estás diciendo.

—Despertarte tan temprano te ha hecho mal. O no dormir, sobre todo después de tu paseo nocturno.

—Hasta de eso estás enterada. Mal enterada, seguro, como del hecho de buscarme una conducta a través de compromisos. Pero dormí. *Me despertó una pesadilla. La Negra, mi hermano.* La Negra fue mi compañera de conjuras infantiles, y yo hice que se enamorara de mi hermano, maravillándola con sus caprichos, sus mentiras, las heridas que infligía. Yo hice que se enamorara de él, inventándolo. Pero no quise engañarla, sólo encontrarle a uno de sus iguales.

—¿Ves? Desde niña ya estabas en conjuras.

Andrea siente un sudor frío y las entrañas retorcidas. Se tambalea. Mayor se le acerca rápidamente.

—¿Para qué viniste aquí a tener hambre?

—Ayer comí. En la casa del coleccionista.

—Comida podrida.

Andrea se tambalea. Mayor la sostiene, la ayuda a ir hasta el baño. La fotografía que Andrea arrancó de la pared se escurre de su mano, y en el piso queda su propia imagen brillante. Se sienta en el borde de la bañadera, empieza a caer suavemente hacia un costado. Mayor la atrapa. Entonces irrumpe el vómito, y casi al mismo tiempo el estrépito de la bomba hace temblar la casa. Mayor grita:

—¡Es contra nosotros! ¿Por qué no lo revientan a mi padre y nos dejan en paz?

Violadas las vísceras por el ruido intolerable, el vómito se corta. Andrea corre afuera. Todo se derrumba en las calles. Las casas son un escenario de mampostería.

La Negra tiene la respuesta. Si ella le preguntara: ¿qué le falta a la vida?, quizá sabría contestarle bien. Pero Andrea inventó hace mucho tiempo un alma para su hermano y La Negra nunca le perdonó. Por eso no quiere hablarle ahora y ella no puede conseguir ni siquiera que la mire. Es esa sensación dolorosa de impotencia la que la despierta de su pesadilla. Y la repugnancia la alumbra de golpe, como una culebrita eléctrica, desde el tubo digestivo a la cabeza. ¿La comida del

coleccionista? ¿La comida de todos los tiempos? Apartar la vieja repugnancia que le enfermó la vida, si no, se apoderará de ella y se transformará en seguida en dolor. No podrá distraer la repugnancia si se queda en la cama. Pero salir por la ciudad otra vez más en esa noche, imposible. Le queda el recurso de caminar por la casa. El ministro está fuera con sus secuaces, tiene campo libre para hurgar su biblioteca y encontrar ¿documentos? No le interesan. Está al corriente de casi todo. Simplemente libros que le neutralicen algo la repugnancia y el dolor. En la puerta de la biblioteca se para en seco: en una pared, dominando a todos los demás, está su propio retrato. Y no desentona con los otros. ¿Qué hace su cara allí, entre caras de asesinos? ¿Quién la ha puesto? Casi todos eran jóvenes y todos están muertos. Algunos exigen imperiosamente que se los mire, o porque aceleran su angustia hasta lo teatral o por el presentimiento de que sus caras están predestinadas. Pero hay uno, uno sólo, elegido para el amor. Su bella cara, sus bellos ojos claros abstraídos están pidiendo tanto a alguien que se enamore de un muerto. Andrea ha querido descubrir muchas veces qué trataron de ocultar esos hombres con los actos que los convirtieron en retratos venerados o execrados, qué intentaron hacer nacer con las hecatombes de donde salieron transformados en monstruos o en símbolos. Ahora se parecen a héroes, pero vivos, cuando hablaban su lenguaje anquilosado y brutal, ¿habrían podido darle la respuesta que allanara su maldita pregunta? ¿Acaso no está ella adentrándose en su camino? Lo que a ellos los llevó allí es lo que la está llevando. Entonces, no habrían podido darle la respuesta. La que sin formular le está pidiendo a La Negra desde la adolescencia. De repente, las caras de las fotografías se ponen a jadear, clavadas en la pared, desde muchos puntos de suplicio. Por unos segundos. Ya se les afloja el tormento, ya Andrea les devuelve su memoria de fotografías inmóviles. Y en seguida una rabia fulminante le inyecta los ojos. Arranca su retrato de la pared, sale temblando del cuarto, olvidada de la hora, de la buena educación, y violentamente entra en el de Mayor a buscar al que puso su retrato entre los otros, el yerno del ministro que la vio parecida a los asesinos.

Sopla un viento furioso esa noche, silba como las balas, trae olor a metales. Andrea ha salido por la escondida puerta del jardín a andar por la noche intransigente. Ninguna patrulla la ha parado. Sin embargo, mientras se dirige a un sitio, a pocos metros de la casa, donde las zanjas han reemplazado a las antiguas calles, ve triplicado el número de las patrullas. Cualquiera puede detenerla o tirar en la oscu-

ridad sin darle tiempo a mostrar su salvoconducto. Pero logra esconderse cada vez y sólo es vista por sombras furtivas, como ella. Sombras inocentes o culpables, le da lo mismo. Ya ni sabe dónde está la culpa. Hasta que una de las sombras se le pone al lado. Se sorprende sin asustarse. Desde que ha dejado de poner en cada acción una esperanza, ha perdido el miedo. Reconoce a la sombra, pero no habla. La sombra habla primero:

—¿Es un paseo?

—Me has seguido desde que salí de la casa. Es lógico.

Es lógico que después del golpe de esa tarde se vigile a la única persona extraña a la casa. Desde su forma de introducirse allí ha sido insólita. Se acordó de que conocía a las hijas del ministro desde la época en que estaba pupila con ellas en un colegio extranjero; bastó para que mandara a Mayor un telegrama diciendo que iba a verla, y antes de que pudieran impedírselo había llegado al aeropuerto demostrando que era periodista y se había quedado en la casa a compartir los episodios de la lucha.

—No sé qué estoy haciendo aquí —le explica Andrea a la sombra—. En este país, en esa casa, en esta noche.

—Estás buscando, pero no encontrarás. No debes buscar aquí. Esto es el infierno. Cierto que tiene alguna diferencia con la infernal tranquilidad que encontraste en otras partes, pero lo que buscas no se encuentra cambiando de infiernos.

—Qué clarividencia saber hasta lo que busco.

Por un momento había creído que la sombra suponía móviles equívocos a su paseo. Ahora le está demostrando que cree en móviles más equívocos todavía, como son los que determinan las vidas.

La sombra le toma la mano que ella tiene crispada y se la abre. Andrea quisiera hacerle mal. Es un pelele, una basura y, lo que es peor, se permite darse cuenta de quién es ella. En la mano hace un momento vacía le han puesto algo. Sorprendida lo deja caer. Se agacha, busca a tientas por la tierra, encuentra: es metal, es pequeño, es revólver. Todavía de rodillas alza la cabeza y ve los contornos de la sombra. Nadie la ayuda a incorporarse. Tiene el revólver en la palma de la mano abierta. En las tinieblas hay ojos que la miran, las tinieblas están llenas de gruñidos, en vela. Todo está lleno de ojos para verla arrodillada ante ese canalla como si se humillara. No es odio lo que siente por él, es asco. Repulsión por sus ojos verdes y dulces, por la boca espesa y dulce, por el mentón con hoyuelo y dulce. Si lo hubiera dicho no la habrían creído: él es un hombre de éxito entre las mujeres. Se levanta del suelo y con cortesía dice:

—Qué bonito revólver. Qué bien haber pensado que me haría falta algo así para mis paseos nocturnos.

Sabe perfectamente que no se lo ha dado para que se defienda. ¿Para qué se lo ha dado? ¿Para que mate a quién? A sí misma, naturalmente. ¿No ha pensado que le pueden dar ganas de que sea él quien esté en el extremo del trayecto de la bala? Como una buena amiga, Andrea le toma la mano y enlaza sus dedos con los de él. El asco la hace estremecer.

—¿Frío o miedo?

—Todo.

Retoma el camino hacia la casa. El hombre se detiene una vez para dejar monedas en el borde de una pared.

—Los niños las encontrarán y creerán que fueron los ángeles que se las dejaron.

—Los niños saben que ahora los ángeles les dejarían comida.

Pero él es incapaz de dejar comida (como le dirá luego a Menor, la segunda hija del general, llegando a la casa), *le parece una falta de refinamiento.* También le recordará a Menor la frase del cuñado sobre el pañuelito y el mar. *Esa es la clase de cosas que lo tientan a uno a descargarle un revólver encima.*

De repente, Andrea tropieza y se lastima con una piedra. El le propone llevarla en brazos los metros que faltan.

—¿Tendrás suficiente fuerza?

Odia el pensamiento de esos brazos rodeándola, pero está dispuesta a aprovechar el camino lleno de escombros para obligarlo a un esfuerzo que le quite aunque sean cinco minutos de vida. Cuando él la deposita en la puerta, Andrea le pide que le ate el zapato. Lo tiene arrodillado ante ella. Que las tinieblas se llenen de ojos para verlo.

—Tu voz —dice él—, tu voz es una rosa incendiada.

—Quisiera dormir de un tirón, sin despertarme al alba y ponerme a rondar por la casa buscando echar al insomnio.

Debió ser poco después que la dejó cuando él fue a despedirse de la madre de Mayor.

Mayor empieza a decir suavemente:

—No, no me explico por qué papá me ha confiado esos papeles.

Andrea se inclina hacia Menor y le susurra:

—Ahora va a desconcertarnos con su talento para pasar de su forma refinada a la brutal.

—Entiendo que se confíen secretos a personas queridas, cercanas, pero ¿con qué derecho se le pide a un extraño que se arriesgue? ¿Por

qué me dio a mí esos papeles el ministro? Papeles que sirven a la *Idea.* Y la *Idea,* con una hiperbólica noción de sí misma, lo menos que pretende es la abolición de los triviales, de los inútiles vínculos humanos. El ministro me ha dado a guardar los secretos que precisamente han hecho de nosotros dos extraños. Pero el riesgo que corrí no lo he corrido por ese señor desconocido que quiere llenar su pequeña vida con una gran idea. Lo corrí porque estoy en su casa, vivo a sus expensas —vivimos mi marido y yo— y es lógico que me exija algo en cambio. El ministro me ha exigido una cosa insignificante: la vida. Y ni siquiera le resultó su trampa. Me hizo jugarme para descubrir a un traidor —oh, sin decirme de qué se trataba, naturalmente— y el traidor se le escurrió. Sin transición interpela a su marido: —¿Me puedes devolver la piedra que te presté hoy?

Andrea sospecha que el ministro ni ha escuchado a Mayor. Debe de estar inmunizado contra los sentimientos y las escenas. El yerno interviene:

—Cuánto valor se precisa, Andrea, para haber abandonado una casa segura, donde debías de ser feliz, un país sin conflictos, para venir aquí por un deber periodístico. Es admirable.

—Sabemos que esa versión no es tan exacta —dice Mayor.

Pero es en la mirada del ministro, no en la de Mayor, donde hay un destello alusivo a un conocimiento común.

—Ustedes saben mucho de mí —dice Andrea—. No pensarán que soy ese mentado traidor.

—Si no hubiéramos sabido mucho de usted no la habríamos recibido en esta casa —dice el ministro, con una simpatía que corta su desatención.

Andrea ha visto poco al ministro. Tuvo tiempo, sin embargo, de admirar su falta de lucidez. Y alguna de sus fulgurantes intuiciones.

El yerno saca del bolsillo una piedra negra, pulida, de forma perfecta. Mayor tiene casi siempre entre las manos una de esas piedras, como para acariciar su forma cerrada y sedosa. Jamás aprieta piedras que no sean definitivas. Antes de devolvérsela, el yerno la sostiene entre las manos y empieza a recordar un viaje:

—Venía acodado en la barandilla mirando el mar y tenía un pañuelito en la mano.

—¿Un pañuelito?

—O un pañuelo. Es lo mismo.

—Yo diría que no es lo mismo —interviene Menor—, pero que *pañuelito* conviene más para el efecto que buscas del relato.

—De repente me dije: ¿por qué no regalarle un pañuelito al mar?

Pero alguien que estaba a mi lado me hizo notar que es improcedente regalar pequeñas cosas a un asesino. Con todo, al día siguiente estuve a punto de regalarle un pedacito de papel escrito.

—Cree más elegante hablar de sus versos llamándoles *pedacitos de papel* —dice Menor en el oído de Andrea.

—Despacio, Menor, puede oírte.

—No me oirá, mamá. Ese no se oye más que a sí mismo.

—Quizá no haya obrado bien regalándole cosas al mar —insiste el yerno.

La mujer del ministro interviene, incoherente, como de costumbre:

—No es difícil tener curiosidad por los monstruos, ¿no? Y en el mar hay tantos. Andar por la superficie del agua ¿no será como andar por la superficie del cielo? Y hay seres de densidad diferente que parece que viajan por la superficie del cielo. Nadie sabe si es cierto, pero a la gente le gustan las teorías. A mí también.

—Es que las teorías tienen tanta belleza... —dice el yerno.

Mayor salta:

—Sí, belleza de equilibristas y nada más. Se apoyan en un solo punto, rehúyen todo alrededor, tiemblan ante la atracción del suelo.

—Qué atrevidas son tus imágenes, querida. Teorías que tiemblan.

Mayor se dirige a su padre:

—¿Pensaste alguna vez, ministro, que la teoría precisa de la antiteoría para ser completa? Aunque la desdeñe como a su mitad prosaica, la que se hace cargo de los pequeños y particulares casos de los hombres.

—¿Qué importan algunos casos insignificantes ante la belleza de una teoría —exclama el marido.

—La desdeña —prosigue Mayor—, pero le tiene miedo. La antiteoría es como el suelo para el equilibrista.

—Tu padre te mira, mujercita. No deberías hablar así. Sabes lo que para él representa la *Idea.*

—¿Has averiguado si a Mayor le gusta que la llamen *mujercita* en público? —pregunta Menor.

—¿Qué mal hay?

—Mal, ninguno. Ridículo, bastante.

—Me excuso. Como extranjero no sé si muchas palabras están bien dichas. Y no estamos en público.

—Sí —dice Mayor—, es probable que el ministro se mire reprobador desde lo alto de la *Idea.* Pero es impropia su reprobación. Todo

en él es impropio, empezando por la visión que tiene de su tarea. ¡Señalarle su destino al pueblo!

—No hagas bromas —pide su madre—. El sirve al pueblo.

Desde hace años, una intención la domina: enseñar a vivir a la gente de su país. Menor suele decir: quizá lo consiga sólo por medios absurdos, su ingenuidad o su fantasía.

—El pueblo no sabe lo que le conviene —dice cansadamente el ministro, como forzado a abandonar su decisión de no oír—. Y los que saben están en la obligación de imponérselo.

—Yo, como pueblo —dice Mayor sonriente—, sé perfectamente lo que quiero. Todo el mundo lo sabe. Estar protegido, estar cómodo, estar sano.

—¿Seguro? —pregunta el marido—. Quizá existan pueblos masoquistas.

Sólo en ese momento se alarma la mujer del ministro y lo interpela:

—¿Cómo, no consultas con tu pueblo para saber lo que quiere?

—No creía necesario decirlo. Ustedes debían saberlo. Mi vida ha sido una cadena de hazañas fuera de la ley. Pero parece que ustedes eso no lo entienden. Ustedes sólo entienden el buen sentido. Son incapaces de darse cuenta de lo que significa haber dicho sí a algo y estar comprometido con eso hasta el tope. Ser un criminal y un monstruo si lo que uno ha elegido lo exige. Comprometerse hasta no poder más. No descartar nada que no confirme esa elección. Pero lo que ustedes no pueden ver, porque tienen buen sentido y se han puesto de parte de la honradez, es que la bondad no compromete. La bondad no convierte en cómplice de nada, y yo creo que no se puede vivir sin haber elegido una complicidad. ¿Crees que la bondad pondría esa mirada tan radiante y tan sin alegría en los ojos de los hombres que tengo retratados en la biblioteca?

Los retratos de jefes de distinta nacionalidad, idolatrados o execrados. El ministro los tiene a todos. Y los himnos que ellos cantaron, embriagados de error y de masacre. Algunos cantos son bellos y también los nombres de algunas guarniciones a las que pertenecieron. Cantos y nombres hacen pensar en muchachos muy jóvenes metidos en armaduras livianas de color azulado, combatiendo con la cabeza descubierta contra alguien que permanece oculto. Pareciera que luchan por luchar, pareciera que luchan porque han descubierto algo muy difícil: qué es el mal, dónde está para destruirlo y hacer aplaudir su destrucción.

Andrea se asombra de las palabras iluminadas del ministro, él, que se deja llevar por fidelidad de la ceguera que lo guía hasta cualquier obstinación. Extraño que haya definido tan claramente su posición. aun cuando esté repitiendo lo que les haya oído a otros. Si está decidido a destruir la vida y la iniciativa pertenece a los hombres de los retratos, ha penetrado tanto en él que ahora es ya tan suya como una pasión.

El yerno le alcanza por fin, sonriendo a Mayor, la piedra que le pidió devuelta. La piedra perfecta.

—¿Ven? —dice la madre—. Se podría ir por la superficie del cielo sobre algo parecido a esas piedritas negras.

Menor se inclina hacia Andrea.

—¿Por qué apruebas a mi madre y detestas a mi cuñado? Dicen las mismas cosas.

—Con la distancia de la fantasía a la payasada.

El ministro se levanta del sillón.

—Se trataba de resolver el desplazamiento inmediato de ustedes y hemos estado debatiendo tonterías. Debo salir ya y los problemas de mi familia no me detendrán. Resuélvanlos ustedes como quieran.

Se dirige hacia la puerta. El yerno fue a seguirlo, pero se vuelve y llama:

—Andrea.

Ella adopta uno de los falsos rostros, como los que pone cuando le habla de la belleza de él, aprendidos del virtuosismo de La Negra, tan hábil para transformar su cara, para fingir un cariño benevolente. Pero él no se equivoca esta vez.

—¿No es cierto que tampoco puedes vivir sin haber elegido una complicidad? Tienes esa mirada radiante y sin alegría de que nos habló el ministro. Pero te gustaría parecerte a la gente que se ríe los domingos en los parques.

—No me gustaría para nada.

—Claro que sí. No tener que elegir los extremos. Te gustaría descansar un poco de haber sido tan religiosa y ser ahora tan antirreligiosa. De haber sido nacional hasta el crimen y ser ahora internacional hasta el crimen. De haber sido alentada por otra policía a causa de tus bombas, y de ser ahora alentada por nuestra policía a causa de tus trabajos en favor de la causa.

Andrea no puede contestar, ni ver la transformación de su cara falsamente benevolente en una cara desesperada.

Odiándolo, admirándolo, comprueba la clarividencia del hombre con el que usaba de falsos rostros simpáticos para burlarse de las preocu-

paciones que por su belleza personal sentía él. O para hablarle de otras cosas con una injuria sutil. Comprueba que alguien que da asco puede acertar.

Cuando la mujer del ministro, Andrea y Menor llegan de la fiesta del coleccionista encuentran la casa convulsionada. Soldados que corren por todas partes, Mayor que encara a su marido en la puerta de su cuarto:

—Te han hecho perder una oportunidad dejándome viva.

Un olor a humo picante que no deja respirar. Mayor que se vuelve hacia ellas:

—El ministro me había prometido una total falta de riesgos. Estoy viva por milagro.

La madre alarmada, como una hormiga a la que taparon el hormiguero, con los mismos movimientos. El yerno que protesta. Mayor que dice:

—Es preferible que te vayas con mi padre a seguir urdiendo horrores.

Las mujeres que se quedan solas y Mayor que empieza a hablar sin poder detenerse:

—Me quedé sola, como el ministro me pidió. Me quedé sola entre objetos familiares, con el paso tranquilizador de las patrullas. Los soldados de mi padre estaban aquí, cuidándome. Yo oía sus pasos. Pero cuando dejé de oírlos, el miedo me golpeteó en las muñecas. Los objetos dentro de la casa hablaban de seguridad, de antepasados, de decorosas relaciones. Yo sé desde hace rato que es un lenguaje mentiroso. Los objetos decían esta tarde: la vida cotidiana, hecha de cosas cómodas, encantadoras y fáciles. Sólo que la vida cotidiana se nos ha vuelto demasiado artificial. Ahí estaba yo, por ejemplo, con el pulso trastornado de miedo, sin vida cotidiana, pensando cómo improvisaría para salvarme y salvar los papeles que el ministro me había confiado porque «no pueden estar en ningún otro sitio, al alcance del traidor que tengo entre los oficiales». Cuando el reloj del escritorio dio la hora y no oí los pasos de la patrulla tuve una aguda sensación de peligro. Sentí que *ellos* habían llegado. Tomé los papeles. Ellos ya subían la escalera. Nadie les detuvo, ni los guardias que según la promesa del ministro debían estar apostados en cada cuarto. Salí por una ventana del primer piso, a riesgo de ser vista desde afuera, caminé por la cornisa hasta quedar oculta de cualquier mirada que viniera del interior. El vértigo era insoportable. Ellos entraron en la casa

como si supieran que no había nadie. Y nadie les cortó el paso. Ya no dudé, me habían dejado sola. Ni guardias ni vigías. Todos se habían ido. Yo era el animalito que el ministro había dejado en la trampa para atrapar al animal grande. Desde la cornisa veía la ciudad que empezaba a resplandecer con la caída de la noche. Tenía el mismo aspecto engañador que la casa, el de la plácida vida cotidiana. Si no hubiera sabido qué inmundicias se acumulan en las calles de abajo, en algunas de las casas que quedan en pie, hacinando a una multitud de seres subhumanos, llagados, miserables, habría creído que el de abajo era un mundo normal. ¡El mundo normal! ¿Cuál es? ¿El que tiene fijadas horas para cada cosa? ¿El de los gestos clisés? ¿El que exige tales ceremonias para tales circunstancias? De ningún modo. En el mundo verdadero no se sabe de antemano qué hay que hacer, todo está librado a la improvisación y no hay precedentes. El mundo verdadero es éste en el que estamos viviendo, sin saber qué pasará en el minuto siguiente.

La madre quiere interrumpir varias veces su discurso excitado; sólo atinaba a abrazarla, a tocarla. Mayor no puede callarse:

—Fue en ese momento cuando una especie de estruendo sordo repercutió en toda la casa y yo abandoné la cornisa con un movimiento casi reflejo. Del piso bajo salió humo. La escalera se estaba quemando. Creí que se quemaría todo. Por poco se encuentran sin casa al volver. Pero en ese justo momento aparecieron los soldados de mi padre que venían de afuera. Habían calculado el tiempo exacto para dejar a los otros que se llevaran los papeles que encontrasen. El ministro, con tal de tender una trampa al traidor o los traidores, me ha dejado expuesta a todos los riesgos.

—Hijita —puede por fin hablar la madre—, estás demasiado nerviosa para ver las cosas. Estamos protegidos por los soldados de tu padre, y ningún padre expone así a sus hijos al peligro.

—Desde el Padre Eterno para abajo —dice Mayor furiosa—. Qué tragedia haber nacido de dos ciegos. Uno por convicción y el otro por sojuzgamiento a la armonía.

—¿Hasta qué extremo tiene que ahondar una ciudad en el trastorno para perder la gente bien vestida? —pregunta Andrea a Menor—. Es probable que estas mujeres crean que el cambio es de poco.

Mira los trajes estampados que allí dentro resumen una pálida primavera. Muchas de las mujeres de la reunión son europeas, como el

anfitrión. Los trastornos impuestos por las ráfagas de metralla no han logrado hacerlas desistir de sus collares largos, su cuidada blancura, los colores desvaídos de sus vestidos y ese algo en ellas que trae reminiscencias de objetos largamente guardados en papel de seda y naftalina.

Para la gente que puede permitirse olvidar las luchas, la reunión del coleccionista es un magnífico remedo de la vida que prefieren.

Andrea oye decir a su lado:

—La Negra se ha enamorado de ese caballo de la dinastía Han. Creo que hasta se lo robaría si no fuera por los policías de civil que ha puesto el dueño.

Como un sollozo subido a la garganta nace el presagio en Andrea. Está segura, esa Negra no puede ser sino la suya, la de su adolescencia. En el mismo instante la ve junto al bar. Aunque rubia, como la mayoría de las mujeres allí, un atributo interior intenso, concentrado, hizo que alguien experimentara ese elemento como una sensación de color y la llamara La Negra.

Andrea y La Negra habían tenido una amistad de adolescencia, y entre todas las de su grupo eran las únicas de futuro impreciso, las únicas no serenadas por el prejuicio. Fueron amigas entonces, pero poco después se separaron. La Negra juzgándola, La Negra eludiéndola, La Negra eliminándola de su vida como a una contaminación.

Andrea se le acerca temblando. Prevé lo que va a ocurrir, pero aparte de la tentación de que ocurra lo peor, debe librarse de ese encuentro que ha atosigado su sueño por años.

—¿Te acuerdas de mí? —pregunta.

La Negra le contesta que sí sin levantar los ojos de una especie de torta que está cortando.

—¿Me has visto hace ya rato, no? —pregunta Andrea.

La Negra la enfrenta:

—¿Tienes otros hermanos para ofrecerme ahora?

—No has podido olvidar un intento fantasioso de adolescente.

—No he podido olvidar al ser más abyecto que he encontrado. Quien miente para apoderarse del alma de otro, podría ponerse a reptar.

—Fue para que te fijaras en mí. Si no, nunca habrías sido mi amiga.

—Es cierto. La gente que no vale nada se pone máscaras para conservar el interés de los demás. Como estás haciendo ahora con los que te hospedan.

¿Por qué está tan enterada La Negra?

—Durante años soñé en pesadillas este desplante. Pero también durante años soñé que te preguntaba: ¿Qué le hace falta a la vida para que sea vida? ¿Cómo se hace para vivir con exaltación?

—Bah, los gusanos no conocen la exaltación.

—No abuses. Ya no abuses más de mi sentimiento de culpa. Finalmente, si te enamoraste de mi hermano fue por la pintura que *yo* te hice de él. Si yo lo hice vivir a tus ojos como él mismo no hubiera podido vivir, el mérito es mío. Yo no quería que lo conocieras, ¿no es cierto? ¿Quién se arregló para telefonearle? El no te dio ninguna facilidad para que lo vieras. El pobre no debe de haber querido por nada que lo vieras. Pero estabas loca por la espiritualísima cara de su retrato y por lo que te decía en el teléfono. Pero él jamás te habló de amor. El no quiso conocerte. No empezó él a escribirte todos los días. Contestaba sólo tus cartas con una inteligencia que ni hubieras sospechado que existiese en esa tonta provincia donde vivíamos. Te las contestaba con una tal poesía que forzaste la entrada en mi casa para verlo. Y lo viste, contrahecho en su silla, tan desgraciado, tan inteligente, con esa cara de tanta belleza.

Después se aparta de La Negra, ocultando su desazón, su desconsuelo. Ha esperado años, pesadillas, soñados encuentros (en que La Negra le volvía la espalda) para preguntarle: ¿qué le falta a la vida? Ni ella llegaba a hacer la pregunta en el sueño ni la otra le respondía. ¿Por qué entonces tenía la impresión de que dentro le quedaba una contestación: todo? Y que esa contestación servía sólo para ella, que intentaba decir humildemente en el sueño: yo quisiera vivir como cuando se muere violentamente, con exaltación.

Pasa junto a Menor, que está hablando de su cuñado con alguien, y la oye decir:

—Poco después de que se conocieran él le propuso: *Como los enamorados comparten siempre una estrella, nosotros podríamos compartir una ventana iluminada.* Pero es bien sabido que todas las improvisaciones de los enamorados van a parar al lugar común. De modo que ése no improvisaba, ése representaba.

Andrea se sienta sola en un rincón. Poco después Menor se acerca.

—¿Por qué te molesta tanto ese hombre, Menor?

—Se aprovecha de nosotros. En cuanto vio a Mayor en Portugal se lanzó sobre la oportunidad.

—¿Qué oportunidad?

—La de ser yerno del hombre que manda un país. Era vagamente militar o lo había sido en un país balcánico. Creo que Mayor en ese

momento estaba algo tonta, ella que tiene las meninges tan aceradas. El hombre se puso a decirle frasecitas y ella cayó. *Tu voz es una rosa incendiada. Para oír tu voz atravesaré el mar como galeote.* Cosas así le decía.

—¿Por qué como galeote y no como pasajero?

—No debía de tener con qué. Sería para que ella se lo diera. Lo cierto es que Mayor contribuyó y ahora *Pocacosescu* está convertido en un brillante militar de nuestro país... Andrea, ¿para qué has venido?

—Me acordaba siempre de las hijas de un jefe de policía, millonario y exiliado, que habían sido mis compañeras de estudios en un colegio en Francia. He venido porque soy periodista y esta revolución tan continuada que nunca llega a guerra me intriga, me interesa, no puedo captarla.

—Jamás nos escribiste.

—No me gustó algo. Hacía mucho frío, quisiste mostrarme tu desvergüenza, te levantaste la falda, no tenías nada abajo, y te pusiste a orinar parada entre dos automóviles. Me repugnaste.

—Yo era muy chica. Tendría once años... ¿Conocías a esa mujer que llaman La Negra? Odia a Mayor a causa de *Pocacosescu.* Conquistada por sus frasecitas, quizá.

En ese momento se acerca la mujer del ministro para decirles que es hora de irse.

Pasan de vuelta por calles destrozadas. Al llegar a la casa la encuentran convulsionada. Los soldados de la guardia, trastornados o confusos, no las miran a la cara. Al entrar el humo, les hace frente. Ni Menor ni su madre parecen muy conmovidas. Desde hace tiempo las malas sorpresas se han convertido en hechos cotidianos. Huir de una ciudad, refugiarse en otra creyéndola más protegida, encontrar la escalera de la propia casa quemada no son cosas para dar un ataque al corazón. Pero, de repente, la mujer del ministro se lleva la mano al pecho:

—¿Mayor?

Una voz le contesta desde el primer piso.

Tampoco Andrea sabe ya qué es lo común, qué lo extraordinario; si tiene importancia visitar las pirámides y si entre los lugares antípodas hay diferencia. La culpa no es de las luchas, la culpa es de las personas que tienen que inventar —hermanos, ideas, conductas— para poder conseguir la intensidad.

Los soldados tantean los escalones, las hacen subir cuidadosamente. En el primer piso encuentran a Mayor, apasionadamente trastornada.

Andrea quizá sospecha que un día después La Negra dará una respuesta definitiva a su pregunta y ella sabrá lo que descubrieron aquellos jóvenes asesinos: la vida, sólo la vida es el mal.

ELVIRA ORPHEE

Apartado 8349
CARACAS (Venezuela)

EL HONDO SIMBOLISMO DE «LA HIJA DE AGI MORATO»

A LOS TREINTA Y TRES AÑOS

En el mes de mayo de 1972 un energúmeno entró en la basílica de San Pedro, en Roma, se dirigió al recinto que cobija la célebre *Piedad,* de Miguel Angel, y, ante los ojos estupefactos de la muchedumbre que contemplaba el magnífico grupo marmóreo, sacó un martillo pesado y, sin más ni más, comenzó a descargar golpe tras golpe en la estatua de la Virgen, dejando ilesa la forma del Cristo que yace en su regazo.

Los periódicos, al publicar las noticias de uno de los actos más espectaculares y destructores de la historia del arte, dieron la edad del perpetrador enajenado, pero sin descubrir su trascendencia: tenía treinta y tres años, la edad de Cristo cuando fue crucificado, la misma edad del Cristo que yace muerto en el grupo de Miguel Angel y que, extrañamente, no sufrió un solo golpe destructor.

En el mes de octubre de 1580, el día 24 para ser más exacto, el recién libertado cautivo Miguel de Cervantes se embarcó en el navío de maese Antón Francés rumbo al puerto de Denia, en España. Después de cinco años de esclavitud y cuatro audaces tentativas de fuga, en cada una de las cuales estaba a pique de perder la vida, el héroe de Lepanto y Argel ya se hallaba libre. Como el enfurecido destructor de *La Piedad,* Cervantes acababa de cumplir treinta y tres años.

Cervantes, empero, no iba a destruir, sino a crear una de las obras maestras del arte universal. Si en la vida del autor del *Quijote* hay un hecho primordial, tiene que ser el cautiverio. Si en toda su larga experiencia como cautivo de los turcos hay un momento de honda trascendencia espiritual, tiene que ser el de darse cuenta que a los treinta y tres años renace a una nueva vida. Como Jesucristo, que murió y resucitó a los treinta y tres años para llevar a cabo la redención de la humanidad, Cervantes es redimido unos cuantos días después de cumplir aquella misma edad y sale del infierno del cautiverio de Argel para emprender un viaje de redención personal.

La edad de la muerte de Cristo tiene, al parecer, una importancia capital para ciertos individuos extraordinarios, ya sean éstos energúmenos, ya sean grandes ingenios del pensamiento y del arte o ínclitos próceres de hazañas bélicas. A los treinta y tres años, San Agustín, después de una juventud disoluta y sin dirección, se bautiza la víspera

del Domingo de Resurrección e inicia una de las más brillantes carreras cristianas de todos los tiempos. A la misma edad, Hernán Cortés, con sueños de aventura y gloria raramente soñados por seres menos extraordinarios, se lanza con energía y determinación inquebrantable a una de las más grandes hazañas realizadas por el hombre, a una proeza imposible: la Conquista del Imperio azteca. Y en tiempos más modernos, Vicente Huidobro, el poeta-mago-dios de la poesía vanguardista, escoge la edad de Cristo crucificado para emprender con su paracaídas el apasionante viaje nihilista de apocalíptica «descreación» creadora, viaje que terminará en el caos más absoluto y anticristiano.

Pero el caso de la creación artística más genuinamente apoteósico emprendido a la edad de la muerte de Cristo es el de Miguel Angel. En 1508, precisamente a los treinta y tres años, subió al andamiaje instalado en el interior de una capilla del Vaticano para dar comienzo al sueño más grandioso jamás soñado por pintor cualquiera: toda la historia de la Creación pintada en el inmenso techo de la Capilla Sixtina. Y qué del tremendo sueño de reforma cristiana de Martín Lutero cuando, martillo en mano, alzó su brazo, cual iracundo carpintero inmenso, para clavar en la puerta de la catedral de Wittenberg las famosas 95 tesis, golpes que resonaron en la misma basílica de San Pedro, sacudiéndola en sus cimientos con temblores anunciadores del próximo cisma, golpes terribles dados por un «carpintero» de treinta y tres años.

Si en la vida de los ínclitos varones que dejaron su impronta en el curso de la historia hay una edad decisiva y altamente significativa, tiene que ser la que vio a Jesús de Nazaret subir al apogeo de su gloria terrenal, que culminó, en el sentido histórico, en la muerte más crucial y trascendente de todo el largo acontecer de la humanidad.

Cervantes, al salir de Argel, de aquel infierno y «herrerías propias y naturales del demonio», a los treinta y tres años, no pudo menos que sentir en su alma la honda significación cristológica de la coincidencia. Es el momento más significativo de toda su vida y el que iba a marcar honda huella espiritual en toda su producción literaria. Como en el caso de San Agustín —bautizado a los treinta y tres años—, Cervantes renace a una nueva vida después de sufrir un cautiverio infernal. La tremenda importancia de aquel momento —cuando Cervantes se da cuenta de que emprende un viaje de redención y libertad a la misma edad que Cristo cuando se libró de la esclavitud de la carne— será evidente al estudiar el hondo simbolismo de la novela de *El capitán cautivo,* cuyo personaje central es nada menos que el Hijo de Dios.

EL VALOR SIMBOLICO DEL CAUTIVERIO

Dos años de investigaciones y una tesis doctoral sobre el tema del cautiverio nos han revelado que muchas composiciones poéticas de la Edad Media y el Siglo de Oro daban al cautiverio un particular enfoque religioso. En uno de los primeros documentos de la Edad

Media que habla del tema de los cautivos, el cristiano que pierde su libertad atribuye su cautiverio a sus pecados:

> Peccatis enim meis exigentibus fui captivatus in Aier (?) cum uxore mea et filio et filia quando venit Alinnafq (?) in terra de Osca, in multitudine grandi, et levaverunt nos sarraceni et misserunt in carcerem et in cathennas... (1).

Y en el *Romancero General* (Durán, núm. 279), un cautivo español sube a una colina cerca de Argel y lamenta su cautiverio, equiparando a Argel con el purgatorio:

—Purgatorio
De mi mocedad pasada,
¡Cuán hermosa eres por fuera
De mil torres almenadas!

Lope de Vega también recoge el mismo motivo en uno de sus romances y le da un claro sentido religioso:

Llorad, lágrimas, mis culpas,
y creed que el sol saldrá,
porque sale más sereno
después de la tempestad.
Decidle, lágrimas mías,
al Príncipe de la Paz,
que en el Argel de la tierra
el alma cautiva está (2).

Pero la obra que resume toda la experiencia de los cautivos españoles, en el sentido más hondamente religioso, es la *Topographia e historia general de Argel,* de Diego de Haedo, pero probablemente compuesta por el doctor Antonio de Sosa, uno de los compañeros más íntimos de Cervantes durante su cautiverio en Argel. En el *Diálogo de la captividad,* uno de los cinco tratados de la *Topographia,* una de las ideas más prevalecientes es la de Argel y la vida de sus galeras como un infierno en el que la humanidad cristiana sufre un tormento atroz a manos de los secuaces de Satanás. Haedo afirma que «todo Argel y todas sus casas, las calles, los campos, la marina y sus bajeles no son menos que unas herrerías propias y naturales del demonio», donde no se oye otra cosa, sino «golpes, tormentos y dolores, tan abundantes y copiosos, de todas las invenciones de inhumanos y crueles instrumentos para matar cristianos». Hecho un larguísimo inventario de los atroces suplicios que padecen los cristianos de Argel, el autor resume y compendia todos los sufrimientos del cautiverio en la Pasión de Cristo:

> Y si queremos hablar cristianamente, si en el mundo puede haber, ni hallarse algún estado, el cual, en su modo y con sus

(1) Charles Verlinden: «L'esclavage dans le monde ibérique médiéval», *Anuario de Historia del Derecho Español,* XII (1935), p. 381.

(2) *Obras escogidas,* II, ed. Sainz de Robles (Madrid, Aguilar, 1961), p. 128.

males, represente en alguna manera en una suma y por junto aquella tan dolorosa pasión del Hijo de Dios (que excedió todos los males y tormentos, según dicen los doctores, porque en ella padeció el Señor todo género de ma'es y trabajos), éste, sin falta y sin duda, y no otro, será la esclavitud y cautiverio de Argel y Barbaría, cuyos males infinitos, terribles tormentos, miserias sinnúmero, aflicciones sin medida, imposible es que aquí se comprehendan en tan breve plática y tiempo (3).

Al abordar el estudio de *El Cautivo*, naturalmente tuvimos presente la gran importancia del tema religioso en el motivo de los cautivos y, en particular, el enorme peso de lo cristiano en la *Topographia de Argel*, puesto que representa *el más hondo sentir de un compañero íntimo de Cervantes*. Esta particular manera de acercarse al sentido íntimo de la novela nos reveló todo un mundo de simbolismo religioso que empieza desde el momento mismo en que el Capitán Ruy Pérez de Viedma llega a la venta acompañado de Zoraida montada en un jumento. Al entrar en la venta, pide un aposento y le contestan que no hay, pues con la mucha concurrencia de huéspedes la venta se encuentra completa. Dorotea, entonces, explica que ese inconveniente es propio de ventas, y con palabras llenas de sentido añade: «quizá en el discurso de este camino habréis hallado otros no tan buenos acogimientos» (4).

Ahora bien, si pensamos en la profunda adoración y respeto que guarda la morisca para *Lela Marïén* o la Virgen María, comenzamos a sospechar que se trata de una representación de la llegada de José y María a la posada de Belén, donde tuvo lugar el nacimiento de Jesucristo. La llegada del Cautivo con Zoraida montada en un jumento es igual a la de José y María. El paralelismo continúa porque venta y posada están completas y es necesario recurrir para su alojamiento a la buena voluntad de las personas allí alojadas. Las palabras de Dorotea entonces sólo pueden referirse a las muchas posadas donde José y María buscaron en vano alivio para las fatigas del camino (5). Como el Capitán y la Mora fueron bien recibidos por todos los que se hallaban en la venta, «otros no tan buenos acogimientos» tiene forzosamente que significar que la pareja fue rechazada en varias ventas antes de llegar a la del capítulo 37, una clara alusión a la historia religiosa de la Natividad.

Una vez dentro de la venta, Zoraida proclama con rotundidad y firmeza su nuevo nombre: «¡No, no, Zoraida; María, María!» Y con esta afirmación la venta se llena de un entusiasmo y una alegría resaltados aún más por la hermosura resplandeciente de las tres mujeres más bellas de la primera parte: Zoraida, Luscinda y Dorotea.

---

(3) *Topographia de Argel*, ed. Sociedad de Bibliófilos Españoles, tomo II (Madrid, 1928), página 125.

(4) F. Rodríguez Marín: *Nueva edición crítica*, tomo III (Madrid, 1948), p. 146.

(5) El hecho de ser José y María rechazados en varias posadas antes de llegar a la de Belén es de una fuente apócrifa, pues no consta en el Nuevo Testamento. Sin embargo, es una historia tan arraigada en la tradición religiosa que en algunos países de la América española todavía se celebra en las famosas festividades de las «posadas», las cuales conmemoran los «no tan buenos acogimientos» recibidos por los padres de Jesús.

Entre aquellos tres soles es la hermosura de Zoraida la que se lleva la palma. Al quitarse el embozo «descubrió un rostro tan hermoso que Dorotea la tuvo por más hermosa que a Luscinda y Luscinda por más hermosa que a Dorotea, y todos los circunstantes conocieron que si alguno se podría igualar al de las dos, era el de la Mora, y aún hubo algunos que le aventajaron en alguna cosa» (6). Ninguna belleza, ni siquiera la de Luscinda y Dorotea, puede equipararse con la hermosura divina de la Madre de Dios y por eso todos se rindieron «al deseo de servir y acariciar a la hermosa Mora». La superioridad de la belleza de Zoraida sobre todas las otras mujeres de la primera parte se mantiene a lo largo de su intervención en la novela; así que, con la llegada del oidor y su hija (cap. 42). Cervantes, haciendo una comparación implícita entre Clara y Zoraida, escribe: «allí la cristiana hermosa y la mora hermosísima renovaron las lágrimas de todos», frase que no deja ninguna duda sobre cuál de las cuatro bellezas que se encuentran en la venta es la más bella de todas (7).

Alegría y hermosura encierran ahora un profundo sentido religioso: es la hermosura única y divina de la Virgen María y la alegría general que anuncia el nacimiento del Cristo. Cervantes ha conscientemente elaborado la llegada del Cautivo y Zoraida en términos llenos de reminiscencias de la Natividad, porque, como iremos viendo, en la venta-posada del mundo va a renacer, con las palabras simbólicas de la narración del Capitán, nada menos que el Redentor de los hombres.

El simbolismo José-María-Natividad sólo tiene vigor en la escena de la llegada a la venta. Con el comienzo del relato de Viedma hay un cambio radical en el valor representativo de Zoraida, pues ésta, paradójicamente, llega a ser figura de Cristo. La escena de la Natividad representa en rigor una alusión al «renacimiento» de Cristo en la narración que sigue. Esta afirmación sale reforzada con otra alusión, muy significativa también, que hace el oidor en el capítulo 42. Después de escuchar el resumen que hace el cura del relato de Viedma y de la prodigiosa ayuda que Zoraida dio a su hermano el Cautivo, el oidor exclama: «¡Oh Zoraida hermosa y liberal, quién pudiera hallarse al *renacer de tu alma,* y a las bodas, que tanto gusto a todos nos dieran» (8): Aunque sea difícil captar el sentido antes de conocer el simbolismo del relato de Viedma, lo subrayado en la cita es una clara alusión al «renacimiento» espiritual de Cristo, que se realiza en la historia de *El Cautivo.* De ahí el cuidado mostrado por Cervantes en rodear la llegada del capitán y Zoraida con elementos que recuerdan claramente la Natividad del Señor.

El motivo primordial de la novela viene a ser el del rescate de Viedma o, para emplear un sinónimo más significativo, de la *redención* de un cautivo. Punto muy interesante es que el Capitán no alcanza la libertad por uno de los dos modos usuales —el rescate enviado por medio de una de las dos órdenes redentoras o el éxito de una tentativa de evasión—, sino por el camino de una redención

(6) Edición citada III, p. 148.
(7) Ed. cit. III, p. 256.
(8) Ed. cit. III, p. 255.

milagrosa que raya en lo inverosímil. Curiosamente, durante todos los largos años de su cautividad, Viedma no hace absolutamente nada para que le envíen el rescate desde España, a pesar de que su padre tenía más de lo necesario para pagar el rescate de un cautivo como él. No le escribe pidiendo su rescate porque el padre, como veremos, es la figura del mundo y no puede efectuar una redención espiritual con los bienes mundanos. La redención del Cautivo, figura de la humanidad, vendrá inopinadamente un día por medio de la virtud mágica de una caña manejada misteriosamente por una mano blanca y divina y por medio de una cantidad inagotable de monedas de oro que caen a los pies del Capitán cautivo como «maná del cielo».

El Cautivo, pues, es una obra transida del más hondo sentido místico que nos habla de la redención no de un particular que se llama Ruy Pérez de Viedma, sino de la humanidad entera redimida *por una bellísima argelina que encarna el papel de Jesucristo en su* figura de Redentor del género humano. Por sorprendente que sea este curioso simbolismo de una mujer, *y por más señas musulmana,* como figura de Cristo, a medida que penetramos en el hondo alegorismo de la novela nuestra primera extrañeza se disipará y veremos que se trata de una interpretación necesaria apoyada en argumentos lógicos y de una solidez raras veces alcanzada en los estudios cervantinos.

UNA FUENTE DIRECTA DE «EL CAUTIVO»

La *Historia del capitán cautivo* no es, de ningún modo, una obra autobiográfica. Los únicos puntos de contacto entre la narración de Viedma y la vida de Cervantes se reducen a la participación del Capitán en la batalla de Lepanto y en su estancia en Argel como cautivo de Hasán Bajaá. En todo lo demás se destacan tantas diferencias que es imprescindible buscar en otra parte el modelo que sirvió de base para la elaboración de la novela, en particular para el «cuento de amor» que empieza en el patio del baño y narra la milagrosa redención del Cautivo.

Este modelo, que da hondo sentido místico al relato de Zoraida y Viedma, se encuentra en una famosa colección de fábulas latinas, la *Gesta Romanorum,* recopiladas en la Edad Media y cuyo rasgo más notable viene a ser la *moralisatio* que figura al final de cada cuento y que le da a la narración un sentido alegórico y cristiano. El capítulo 5 se titula *De sectanda fidelitate* y narra la historia de un joven apresado por unos piratas, con detalles de sumo interés para nuestro propósito. Por ser muy breve y por tratarse de la fuente directa del «cuento de amor» en *El Cautivo,* transcribimos el relato en su integridad:

DE SECTANDA FIDELITATE

Rex quidam regnavit, in cujus imperio erat quidam juvenis a piratis captus, qui scripsit patria suo pro redempcione. Pater [3*b*]

noluit eum redimere sic quod juvenis multo tempore in carcere erat maceratus. Ille, qui eum in vinculis habebat, quandam pulchram filiam ac oculis hominum gratiosam genuerat, que nutrita in domo erat quousque viginti annos in etate sua compleverat, quae sepius incarceratum visitatum ivit ac consolabatur. Sed ille in tantum deso'atus erat, quod nullam consolacionem recipere poterat, sed suspiria et gemitus continue emittebat. Accidit quodam die, quod, cum puella eum visitaret, ait juvenis ei: O bona puella, utinam velles pro mea liberacione laborare! Que ait: Quomodo potero hoc attentare? pater tuus, qui te genuit, non vult te redimere, ego vero, cum sim tibi extranea, quomodo deberem hoc cogitare? Et si te liberarem, offensionem patris mei incurrerem, quia tuam redempcionem perderet pater meus. Verumtamen michi unum concede, et liberabo te. Ait ille: O bona puella, pete a me quid tibi placuerit! Si michi est possibile, ego concedam. At illa: Nichil aliud peto pro tua liberacione, nisi quod me in uxorem ducas tempore opportuno. Qui ait: Hoc tibi firmiter promitto. Statim puella patre ignorante ipsum a vinculis liberavit et cum eo ad patriam suam fugit. Cum vero ad patrem suum venisset, ait ei pater: O fili, de tuo adventu gaudeo. Sed dic michi, qualis est ista puella, quam tecum duxisti? Ait ille: Filia regis est, quam in uxorem habeo. Ait pater: Sub pena amissionis hereditatis tue nolo, ut eam in uxorem ducas. Ait ille: O pater, quid dicis? Plus ei teneor, quam tibi. Quando captus eram in manus inimici et fortiter vinculatus, tibi pro mea redempcione scripsi, et noluisti me redimere. Ipsa vero non tantum a carcere, sed a periculo mortis me liberavit; ideo eam in uxorem ducere volo. Ait pater: Fili, probo tibi, quod non possis in eam confidere, et per consequens nullo modo in uxorem ducere. Patrem proprium decepit, quando ipso ignorante te a carcere liberavit. Pro qua liberacione pater ejus multa perdidit, que pro tua redempcione habuisset. Ergo videtur, quod tu non possis in eam confidere et per consequens nullo modo in uxorem ducere. Item alia racio est. Ista licet te liberavit, hoc fuit causa libidinis, ut posset te in virum habere, et ideo quia ejus libido erat causa liberacionis tue, non michi videtur, quod uxor tua erit. Puella audiens istas raciones ait: Ad primam respondeo, quando dicis, quod ego decepi patrem meum proprium, quod non est verum. Ille decipitur, qui in aliquo [4] bono diminuitur. Sed pater meus tam locuples est, quod alicujus auxilio non indiget. Cum hoc perpendi, juvenem istum a carcere liberavi, et si pater meus pro eo redempcionem accepisset, non multum propter hoc dicior fuisset, et tu per redempcionem depauperatus esses. Ergo in isto actu te salvavi, quod redempcionem non dedisti, et patri meo nullam injuriam feci. Ad aliam racionem, quando dicis, quod ego ex libidine hoc feci, respondeo: hoc nullo modo potest fieri, quia libido aut est propter pulchritudinem aut propter divicias aut propter fortitudinem. Sed filius tuus nullum istorum habuit, quia pulchritudo ejus per carcerem erat annichilata; nec dives fuit, quia non habuit unde

se ipsum redimeret; nec fortis, quia fortitudinem perdidit per carceris maceracionem. Ergo sola pietas me movebat, quod ipsum liberavi. Pater hoc audiens non potuit filium arguere ulterius. Filius ergo cum magna solennitate eam in uxorem duxit et in pace vitam finivit (9).

En resumidas cuentas, y subrayando los detalles esenciales, lo que la fábula narra es la historia de un joven cautivo que no tiene los medios para rescatarse porque su padre no quiere mandarle el dinero. En esta triste circunstancia, la hija del rey se compadece de él y consiente ponerle en libertad si el Cautivo promete casarse con ella. Los dos, fugándose de los piratas, llegan a la patria del joven, donde el padre, no contento con la elección matrimonial del hijo, le amenaza con desheredítarle si persiste en casarse con su libertadora. Le explica a su hijo que no debe fiarse de una hija que traicionó a su propio padre y que, además, sólo le puso en libertad para poder satisfacer su lascivia *(causa libidinis)*. La hija del rey se desquita bien de estas dos acusaciones convenciéndoles, con argumentos sutiles, que su padre, por ser infinitamente rico, no perdió nada al no cobrar el precio del rescate de un cautivo y en cuanto a la acusación de lascivia, dice que, por ser el joven tan pobre y falto de atractivos físicos a causa de su encarcelamiento, no cabe argüir que ella obrará por motivos concupiscentes. Al final del cuento, como queda claro, explica que sólo la piedad le hizo poner al joven en libertad, y esto basta para convencer al padre de la bondad de esta curiosa redentora.

Como en la Edad Media casi todo tenía su razón de ser en la doctrina cristiana, este cuento insulso sólo sirvió para dar una lección religiosa por medio de una alegoría cristológica. En efecto, es en la *moralisatio* que sigue donde la fábula cobra su sentido verdadero:

[*Moralisatio.*] Carissimi, filius captus a piratis erat totum genus humanum captum per peccatum primi parentis in carcere demonis sc. in ejus potestate. Pater, qui noluit eum redimere, est mundus iste, qui nullo modo volebat hominem juvare a carcere diaboli, sed pocius eum tenere. Filia, que eum in carcere visitavit, est divinitas anime conjuncta, que humano generi compaciebatur, que post passionem suam ad infernum descendit et hominem a vinculis diaboli liberavit. Pater vero celestis nostris diviciis non indiget, quia super omnia est dives et summe bonus. Ideo Christus motus pietate ad nos de celis descendit, nos visitavit, quando carnem nostram assumpsit, et tamen nichil aliud peciit pro nostra redempcione, nisi quod sit homini desponsatus, juxta illud Osee II: Desponsabo ean michi in fide.

Según esta explicación muy explícita de la alegoría del cuento, resulta que el joven cautivo es una figura representativa de todo el género humano que sufre, a causa del pecado de los primeros padres, el cautiverio en la cárcel del demonio. Su padre, el cual no quería

(9) *Gesta Romanorum*, edición y notas de Hermann Oesterley (Berlín, 1972).

redimirlo, simboliza el Mundo que no es capaz de liberar al hombre del poder de Satanás. La hija, entonces, viene a ser la representación de la divinidad de Jesucristo, el cual después de su Pasión descendió al infierno y liberó al hombre de las cadenas del demonio. Esta redención, Cristo la hizo movido sólo por piedad, y únicamente exigiendo que sea desposado con la humanidad *(quod sit homini desponsatus)* (10). Para justificar este tipo de desposorio simbólico, el autor anónimo cita los conocidos versículos del profeta Oseas (2:19,20), que rezan: «Seré tu Esposo para siempre y te desposaré conmigo en justicia, en juicio, en misericordias y piedades, y yo seré tu Esposo en fidelidad, y tú reconocerás a Yahvé.» Lo significativo de esta cita bíblica es que revela que nuestro tema en *El Cautivo,* de Cervantes, tiene sus raíces no sólo en una fábula medieval, sino también en la antigua tradición profética que habla de aquellas bodas eternas que Yahvé sellará con su esposa Israel, recién liberada del cautiverio egipcíaco. Cervantes ha escogido para el núcleo del «cuento de amor» uno de los temas más antiguos y hondamente enraizados en la tradición judaicocristiana, un tema universal y sempiterno que habla el lenguaje místico de desposorios cósmicos y lazos entrañables entre Dios y su pueblo escogido. ¿Quién dijo que *El Cautivo* es un relato de meros recuerdos autobiográficos?

Pero antes de perdernos en las regiones cósmicas y en el éter sideral de la inspiración de nuestro primer ingenio, conviene volver a tierra y asentar argumentos más sustanciales que prueban que Cervantes efectivamente se inspiró en el capítulo 5 de la *Gesta Romanorum.* En primer lugar, y punto importantísimo, todos los cuatro personajes de *De sectanda fidelitate,* sin excepción alguna, figuran en *El Cautivo,* de Cervantes. Tanto el joven cautivo y la hija del rey de los piratas como los dos padres, el del cautivo y el de la hija, corresponden y funcionan casi de idéntica manera a los de la narración cervantina. El traslado de la fábula latina a *El Cautivo* se hace sin ninguna violencia. La pareja de protagonistas de la *Gesta* se transforma fácilmente en la de Zoraida y el Cautivo con sólo añadir el más marcado desarrollo y profundidad de los personajes en Cervantes.

Por otra parte, notamos una extraordinaria correspondencia en el tema principal de las dos narraciones: una joven, bella y rica dama principal que se compadece de un cautivo y le facilita su libertad bajo promesa de que el preso se case con ella al llegar a su patria, todo lo cual se lleva a cabo con aparente traición hecha a su padre (en el sentido literal de las narraciones). Otro paralelismo importante es que el Cautivo en los dos casos sufre un largo y riguroso cautiverio *sin ninguna esperanza de ser rescatado por su padre,* si bien en *De sectanda fidelitate* es porque el padre no quiere sufragar el importe de un rescate, y en *El Cautivo,* porque Viedma no se lo pide al suyo. Podemos, además, señalar un detalle más en la primordial

---

(10) La moralización no dice explícitamente que el padre de la hija es Dios; sin embargo, es evidente, que el padre de Cristo tiene que ser el Dios padre. Por otra parte, al mencionar que al Padre celeste no le hacen falta nuestras riquezas por ser rico sobre todo, hace una correspondencia muy clara entre el padre de la hija y el Dios del cielo.

importancia que desempeña la riqueza inmensa del padre de la dama libertadora: en la fábula latina, ella insiste en este punto cuando afirma que su padre es tan rico que no necesita más dinero *(pater meus tam locuples est, quod alicujus auxilio non indiget);* y la *moralisatio* vuelve a tocar en lo mismo con la frase *super omnia est dives.* En *El Cautivo,* Cervantes reproduce la misma idea con una correspondencia muy estrecha, pues Zoraida, después de haber ya entregado a Viedma una gran cantidad de oro, le dice que le daría cuanto pidiese porque «su padre tenía tantos, que no lo echaría de menos» (11).

Por último, debemos considerar que en los dos relatos la hija salvadora es acusada de haber obrado por motivos concupiscentes. El motivo de la *causa libidinis* de la *Gesta* surge con toda claridad en *El Cautivo* cuando Agi Morato se lamenta que la única consideración que le mueve a su hija a ponerle en libertad en una playa es el «estorbo que le dará [su] presencia cuando quisiera poner en ejecución sus malos deseos», y añade que ella se mudó de religión únicamente para poder ir a una «tierra [donde] se usa la deshonestidad más libremente» que en Argel (12).

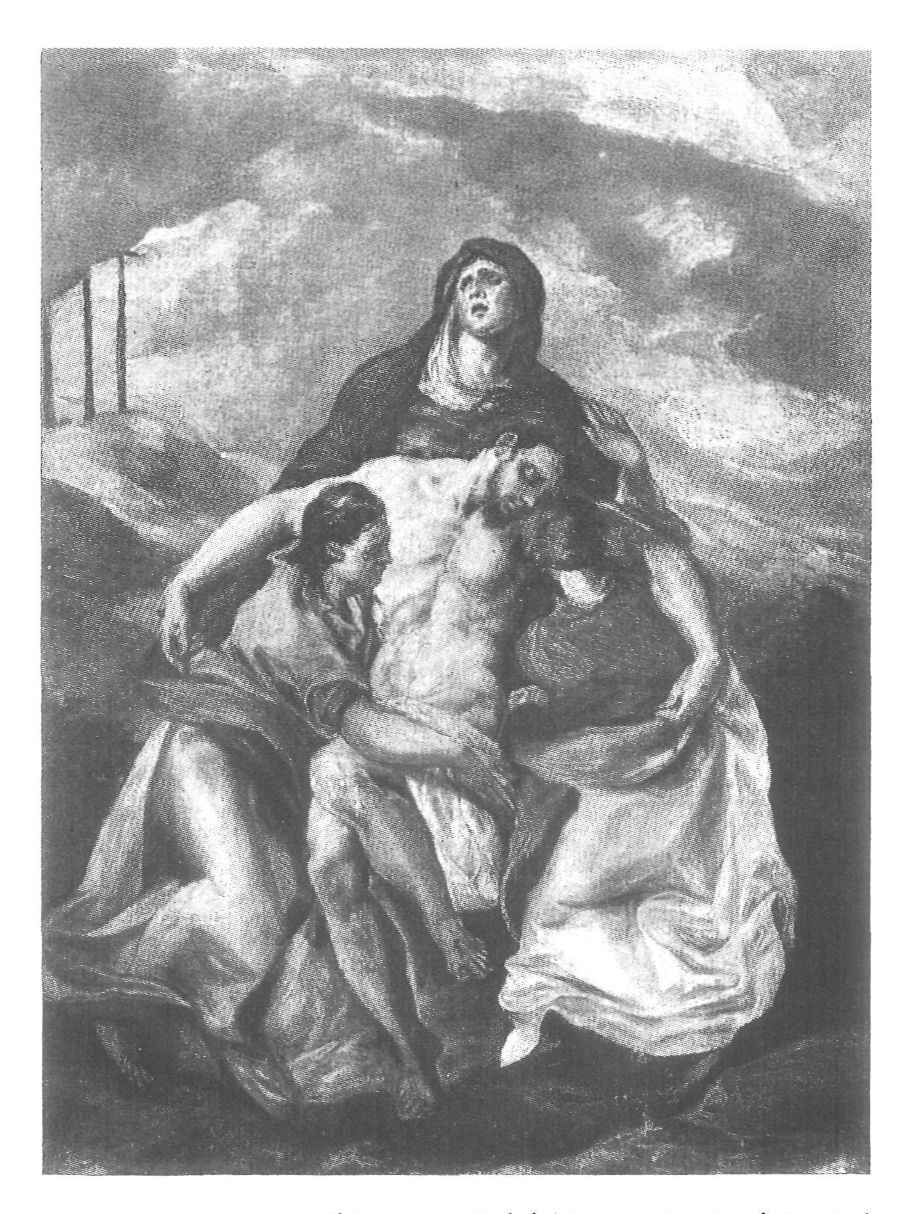
Las coincidencias y paralelismos apuntados arriba señalan muy a las claras la más íntima relación posible entre dos narraciones; una estrechísima relación que se manifiesta *en todos los niveles:* en los personajes, en ciertas ideas precisas como la riqueza y el motivo de la lascivia, y sobre todo en el tema principal de la libertad de un cautivo condicionada en una promesa de matrimonio. Es patente, pues, que en *El Cautivo* el autor bebió hondamente en las aguas fecundas de una de las colecciones de fábulas más populares de la Edad Media y una de las piedras angulares de la novelística moderna. Lo que hizo Cervantes para que no resultase fácil el hallazgo de su fuente fue sencillamente dar un desarrollo genial tanto a los personajes como a los episodios, intercalando al argumento principal, por un lado, una gran dosis de historia contemporánea y, por otro, asuntos que tienen su origen en fuentes asombrosas y, por lo mismo, insospechadas hasta ahora (13). Pero una vez que arrancamos y despojamos la narración de estos elementos superpuestos, y una vez que suprimimos los personajes superfluos —los tres compañeros de Viedma en el patio del baño, por ejemplo, son meros comparsas cuya intervención se puede eliminar sin dificultad— quedamos con un sencillo «cuento de amor» que en su esencia misma no es otro que el de la *Gesta Romanorum.*

Como ya se ha dicho, el verdadero sentido de *De sectanda fidelitate* surge en la explicación alegórica que se da en la *moralisatio.*

(11) Ed. cit. III, p. 205.

(12) Ed. cit. III, p. 230. La única diferencia entre los dos relatos, lo cual no altera casi nada lo esencial de una correspondencia importante, es que en la fábula latina viene a ser el padre del joven el que pronuncia el motivo de la *causa libidinis.*

(13) Algunos de estos asuntos, como el desmayo fingido de Zoraida, serán tratados detalladamente en este artículo; otros, como el episodio del abandono de Agi Morato cuyo simbolismo viene a ser verdaderamente sorprendente, saldrán explicados, en un futuro no muy lejano, en nuestro libro sobre *El Cautivo,* donde serán desarrollados con el debido esmero y la necesaria extensión.



El Greco: La Piedad *(Hispanic Society of America)*

Esta alegoría, como es de esperar, ha sido incorporada a *El Cautivo* y es la que otorga un auténtico valor trascendente a la obra. Y como en el plano literal existe una íntima correspondencia entre los cuatro personajes comunes a los dos relatos, los valores simbólicos de los del relato latino se encajan a los personajes de *El Cautivo* de un modo muy natural. De ahí Zoraida, en su nuevo papel de un Cristo que redime al género humano (el cautivo) del cautiverio de Satanás, y Agi Morato en el de un Dios infinitamente rico que ni siquiera se da cuenta de los repetidos «hurtos» de su hija divina. El padre del Cautivo, en cambio, es la figura de un mundo derrochador que, a pesar de su riqueza, no es capaz de redimir a su hijo.

Este profundo sentido místico, elevado al alto plano de una redención cósmica, nos permite despejar las nieblas de incomprensión y calar por primera vez en la verdad íntima de Cervantes. Ahora sí que tienen sentido los veinte y tantos años del largo cautiverio del Capitán. Ruy Pérez de Viedma, cuyo nombre no se menciona ni una sola vez en toda la narración y que sólo se conoce por el genérico de *Cautivo* escrito con mayúscula, lleva a cuestas, año tras año, el cautiverio de la humanidad entera. Por eso boga al remo de una galera por lo que parece una eternidad de tiempo sin escribir a sus parientes, y sobre todo a su padre, pidiendo que le rescaten. No lo hace porque sabe que su padre-Mundo no puede redimirlo con sus bienes mundanos. Sin embargo, no está desesperado, pues sabe bien que su redención vendrá, un día, inopinadamente por medio de la virtud mágica de una caña manejada misteriosamente por una mano blanca y divina, y por medio de una cantidad inagotable de monedas de oro que caerán a sus pies como «maná del cielo» (14).

EL SIMBOLISMO DE LA HIJA DE AGI MORATO

Nuestro buceo en el mar de la simbología religiosa de *El Cautivo* nos va a brindar una serie impresionante de detalles y situaciones que unen, a veces de un modo insospechado e incluso espectacular, la figura de Zoraida con la de Jesucristo. Uno de los elementos cristológicos más concretos e inconfundibles se da en el nombre árabe de la hija de Agi Morato. El nombre «Zoraida» corresponde al árabe «Turayya», que significa *Pléyades,* constelación o grupo de siete estrellas (15). Este símbolo de las Pléyades aparece también en los primeros capítulos del Apocalipsis de San Juan como uno de los atributos principales de Cristo, quien llegó «con las nubes» y se presentó ante el Apóstol visionario «vestido de ropa que llegaba hasta los pies, y ceñido con una cinta de oro por los pechos... Y tenía en su mano derecha siete estrellas» (16).

El símbolo de las siete estrellas es uno de los más sostenidos en la Revelación Joánica y se repite varias veces, sobre todo en los

(14) «Maná del cielo» es lo que les llama Don Lope en la versión del mismo episodio en *Los baños de Argel,* BAE, tomo 156, p. 125.

(15) Jaime Oliver Asín: «La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes», *Boletín de la Academia Española,* XXVII (1947-48), p. 321.

(16) Apocalipsis de San Juan (1: 13,16).

primeros capítulos, como sinónimo del nombre de Cristo: «El que tiene las siete estrellas en su diestra, el cual anda en medio de los siete candelabros de oro, dice estas cosas» (17). En el capítulo siguiente, surge casi en el mismo contexto: «El que tiene los siete Espíritus de Dios, y las siete estrellas, dice estas cosas» (18).

En vista de la correspondencia entre el sentido árabe del nombre y el símbolo del grupo de siete astros en el Apocalipsis, y puesto que se trata de conceptos poco frecuentes en la literatura del tiempo de Cervantes, es preciso ver en la coincidencia otra prueba de la simbología cristológica de Zoraida. El nombre de la gallarda mora viene a ser un símbolo de resplandeciente trascendencia, el cual, además de insinuar la utilización del Apocalipsis como fuente, convierte a la hija de Agi Morato en una rutilante figura de destellos astrales hondamente significativos.

Con la tercera aparición de la caña de Zoraida, y después de saber Viedma que la mora quería marcharse con él a España para hacerse cristiana, el caballero español recibió «un papel donde decía que el primer *jumá*, que es el viernes, se iba al jardín de su padre» (19). Es muy significativo aquí notar que Cervantes señala el día santo de los musulmanes, pero también, para nuestro propósito, Viernes Santo de los cristianos. Y con esta precisión ya comenzamos a sospechar que algo trascendental va a suceder en el jardín de Agi Morato.

Pocas líneas más adelante, el narrador, después de rescatarse con el dinero de la hermosa argelina, explica: «El jueves antes del viernes que la hermosa Zoraida se había de ir al jardín, nos dio otros mil escudos y nos avisó de su partida, rogándome que, si me rescatase, supiese luego el jardín de su padre.» Cervantes, *en el mismo párrafo,* vuelve a insistir en el día de la semana; pero esta vez, en lugar de hacerlo con el empleo de dos idiomas, como en el primer caso, resalta la importancia primordial del viernes con la frase «el jueves antes del viernes», en vez de decir sencillamente «el día antes del viernes». Con esto, no sólo destaca la importancia del viernes, sino que nos da otro detalle interesante: Zoraida anuncia el *jueves* que partirá el *viernes* para el jardín de su padre. Ahora, pues, tenemos no sólo el Viernes Santo, sino el Jueves Santo también. La correspondencia con los acontecimientos de la Semana Santa es clarísima. El Jueves Santo fue el día de la Ultima Cena del Señor con sus doce Apóstoles, cuando Cristo les anunció su inminente Pasión y Muerte:

> Y antes de la fiesta de la Pascua, sabiendo Jesús que su hora era venida para que pasase de este mundo al Padre, como había amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el fin (20).

Volviendo a nuestra novela, podemos estar casi seguros, tomando en cuenta el cuidado y esmero con que Cervantes insiste en los dos días santos y en el hecho de que la partida será el viernes, de que

(17) Apoc. (2: 1).
(18) Apoc. (3: 1).
(19) Ed. cit. III, p. 205.
(20) Evangelio de San Juan (13: 1).

el autor nos está preparando algo de primera importancia. El Jueves Santo, Zoraida-Cristo anuncia que el viernes tendrá lugar su partida para el jardín de Agi-Morato-Dios. Vamos a ver lo que va a pasar en el jardín de Dios.

Con pretexto de coger una hierbas, Viedma acude al jardín de Agi Morato. Ya prevenidos por el sentido escondido de las palabras de Cervantes, presentimos que va a realizarse un acontecimiento extraordinario. Mientras habla el español con Zoraida y su padre, llega un moro corriendo y diciendo a grandes voces que «por las bardas o paredes del jardín habían saltado cuatro turcos y andaban cogiendo la fruta, aunque no estaba madura» (21). Son soldados turcos —genízaros probablemente, Cervantes no especifica— y la idea de cuatro orgullosos genízaros, la flor y nata del ejército turco, *robando fruta no madura* nos pone sobre aviso. Con la noticia de los soldados, Zoraida se sobresalta, y también su padre. Este le ordena a su hija que se retire a la casa y va a ahuyentar a los turcos, dejando al Capitán solo con la Mora. Zoraida, empero, después de dar muestras de ir adonde su padre le había mandado, se vuelve hacia el galán y con ojos llenos de lágrimas le dice: «¿Vaste, cristiano? ¿Vaste?» Parece que el momento que esperábamos ha llegado. Zoraida echa un brazo al cuello del español, y con desmayados pasos comienza a caminar hacia la casa. Escuchemos ahora las palabras de Cervantes: «y quiso la suerte, que pudiera ser muy mala si el cielo no lo ordenara de otra manera, que yendo los dos de la manera y postura que os he contado, con un brazo al cuello»; Cervantes vuelve a mencionar la posición del brazo, y en la frase *manera y postura* insiste en la plasticidad del cuadro con la palabra *postura.* Entonces «su padre, que ya volvía de hacer ir a los turcos, nos vio de la suerte y manera que íbamos, y nosotros vimos que él nos había visto; pero Zoraida, advertida y discreta, no quiso quitar *el brazo de mi cuello;*». Esta es la tercera vez en unas cuantas líneas que el autor describe la posición del brazo. También nos llama la atención a esta curiosa postura cuando dice que el padre los vio *de la suerte y manera que íbamos.* Ya no cabe duda: Cervantes nos está diciendo algo asombroso.

Zoraida, entonces, finge un desmayo: «Antes se llegó más a mí y puso su cabeza sobre mi pecho, doblando un poco las rodillas, dando claras señales y muestras que se desmayaba, y yo, ansimismo, di a entender que la sostenía contra mi voluntad.» Ahora tenemos dos detalles más para añadir a nuestro cuadro extraño: la cabeza apoyada sobre el pecho y las rodillas dobladas un poco. Cervantes ha dirigido el desarrollo de la escena con la habilidad de un pintor. Cervantes nos está, en efecto, pintando un cuadro muy particular. Zoraida-Cristo en la posición descrita con sumo esmero, sólo puede indicar una escena de la Pasión y Muerte de Jesucristo. Con intuición inexplicable abrimos un libro de El Greco y en segundos damos con un cuadro extraordinariamente parecido: la *Piedad* (22).

---

(21) Ed. cit. III, p. 215.

(22) El tema de la Piedad se da en el arte desde el siglo XIV. Casi siempre el cuerpo de Jesús se ve tendido horizontalmente en el regazo de su Madre. La *Piedad* de El Greco

El cuadro de El Greco muestra el llanto de la Virgen ante el cuerpo de Cristo, que se ve inanimado, pero en posición vertical con la cabeza inclinada a la derecha. El cuerpo, sostenido por María Magdalena y el discípulo Josef de Arimatea, tiene las rodillas dobladas un poco y los dos brazos echados al cuello de cada una de las dos personas que lo sostienen. Al comparar, pues, la *Piedad* con el desmayo de Zoraida, salta a la vista la correspondencia gráfica entre el cuerpo de Cristo y la forma desmayada de la mora. Sólo una diferencia se nota: en El Greco son dos las personas que llevan el cuerpo, mientras que en Cervantes, Zoraida tiene sólo uno de sus brazos echado al cuello de Viedma.

Al continuar la lectura, no obstante, vemos que el padre de Zoraida llega corriendo, y viendo a su hija de aquella manera, la quita de Viedma y la arrima a su pecho. Pues bien, si sacamos una instantánea en el momento preciso del traslado del cuerpo desmayado, al pasarse del Cautivo a Agi Morato, tendremos un retrato fidelísimo de la *Piedad*, con la misión, naturalmente, de la Virgen. En ese momento del traslado, vemos a Zoraida, las rodillas un poco dobladas, con la cabeza apoyada en el pecho del Capitán y uno de los brazos echado al cuello del español y el otro al de su padre. Esta correspondencia plástica tan perfecta no puede ser mera coincidencia. La descripción del desmayo de la mora constituye un caso insólito en la literatura, y si reflexionamos un poco, diríamos hasta extraño. En primer lugar, nos sorprende un tanto la intimidad del abrazo de la mora cuando se encuentra por primera vez con Viedma. Además, para una mujer de talla normal, es algo difícil andar con el brazo echado al cuello de un caballero; normalmente le cogería por el brazo o por la cintura. Cervantes, además, ha insistido tres veces en esa postura curiosa, y esa insistencia sólo puede indicar una intención bien marcada de parte del autor. Ahora bien, esa repetición de una posición algo extraña, la correspondencia perfecta de los cuerpos con cabeza inclinada y rodillas ligeramente dobladas, y la insistencia en un día muy preciso (el viernes que sigue al jueves), son pruebas irrecusables de que Zoraida representa la figura de Cristo (23). Si no fueran

---

(Hispanic Soc. of America) es el único cuadro del XVI que muestra el cuerpo de pie y sostenido por los brazos echados al cuello. El modelo del cuadro es una estatua de Miguel Angel (ca.edral de Florencia) con la misma configuración. Según Camón Aznar, el cuadro de la Hispanic Society fue pintado en España y es copia de otra *Piedad* de El Greco ejecutada en Italia. Es posible que Cervantes conociese la estatua de Miguel Angel en Italia; sin embargo, la *Piedad* del cretense constituye un modelo mucho más cercano en el tiempo y el espacio, y todas mis primeras investigaciones indican esta fuente como inspiración del desmayo de Zoraida. Véase J. Camón Aznar, *Domenico Greco* (Madrid, 1950), II, pp. 133 y 213-14. Es preciso apuntar, por o.ra parte, que el cuadro es, según opinión unánime de la crítica, de la primera época toledana de El Greco, lo cual quiere decir que fue pintado bastante antes de 1600 en Toledo mismo. Como Cervantes escribió la primera parte del *Quijote* en un pueblo de las cercanías de Toledo, no existe ninguna razón lógica para creer que no tuvo amplias ocasiones para contemplar la *Piedad*.

(23) La inspiración cervantina en un cuadro de El Greco no debe extrañarnos si pensamos que en el capítulo 25 del *Quijote* de 1605, Cervantes nos alumbra sobre este par.icular: «Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y ésta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas». Al decir que la regla de imitar a los cuadros originales de los pintores más excelsos vale también para todos los demás oficios, Cervantes estaba pensando, por supuesto, en la literatura como uno

suficientes estas pruebas, podríamos añadir el antecedente de la moraleja latina de la *Gesta Romanorum* en cuya alegoría la hija del carcelero aparece explícitamente como encarnación de la Divinidad de Jesucristo.

No hemos agotado todavía el simbolismo del episodio en el jardín. Volviendo atrás, recordaremos que la escena del desmayo se inicia con el extraño caso de los cuatro soldados turcos que habían saltado por las tapias del jardín para coger fruta no madura. Al volver el padre para encontrar a su hija desmayada, explica que sin duda alguna la causa fue el sobresalto producido por la entrada de los turcos. Pues lo interesante del caso es que Cervantes no dice *unos hombres* o *algunos muchachos*, lo que sería más verosímil; al especificar el número *cuatro* y señalar, además, que son *soldados* los que causaron el desmayo-muerte de Zoraida, nos está dando, en efecto, la clave: los cuatro genízaros representan a los cuatro soldados romanos que crucificaron a Cristo según se infiere del Evangelio de San Juan:

> Y como los soldados hubieron crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos e hicieron cuatro partes (a cada soldado una parte), y también la túnica, mas la túnica era sin costura, toda tejida desde arriba (19:23).

El texto no deja lugar a dudas: se trataba de cuatro soldados. Ahora, con este detalle, cobra su verdadero sentido la escena algo incongruente de genízaros o leventes turcos invadiendo el huerto de Agi Morato para coger fruta no madura, puesto que no son turcos, en el plano alegórico, y la fruta no madura sólo puede referirse a Jesucristo.

El cuadro que tenemos ahora es impresionante. El arte complejo de Cervantes ha presentado simbólicamente, en el jardín de Agi Morato, uno de los moros más ricos y principales de Argel, nada menos que la Pasión y Muerte de Cristo. El autor no nos da la escena de la Crucifixión, sólo el cuerpo ya descendido de la cruz, y es de suponer que el desmayo representa la Muerte misma de Cristo en la cruz. Pero antes del fingido colapso, Zoraida comenzó a caminar hacia la casa «con desmayados pasos», lo que podría interpretarse como una sutilísima representación de la Pasión de Cristo llevando la cruz camino del Gólgota. La maestría de Cervantes, en toda la escena del jardín, es extraordinaria. Lo esencial de la Pasión y Muerte ha sido escondido artificiosa e ingeniosamente en el aparente jugueteo amoroso del Cautivo y Zoraida y en el engañoso desmayo de ésta al darse cuenta de que su padre les miraba. Escena verdaderamente magnífica en todo el sentido de la palabra, una de las mejores de un Cervantes algo juguetón, pues el fingido desmayo de la hermosa mora

---

de estos oficios. Es más: el autor alcalaíno afirma que es preciso tratar de imitar «los más únicos pintores», lo cual, en la época en que escribió aquella frase, únicamente puede referirse a El Greco, pues ningún pintor español antes de Velázquez se atrevía a hombrearse con el ilustre pintor de *El entierro del conde de Orgaz*. Con el desmayo de Zoraida, pues, Cervantes hace precisamente lo que aconseja en la frase citada: imita el original de uno de «los más únicos pintores» que conoce.

no sólo engañó a su padre, sino a los lectores y pensadores más perspicaces de casi cuatro siglos (24). El aura de misterio y curiosidad que rodeaba esta escena comienza a disiparse, pero en su lugar surgirá el profundo éxtasis de haber penetrado en la raíz misma de la inspiración cervantina y de haber columbrado, por un instante, el alma de Cervantes en efervescencia creadora.

MAS SIMBOLISMO ZORAIDA-CRISTO

Después de la segunda aparición de la caña en la ventana del patio, Viedma le encargó al Renegado la tarea de enterarse de la mora que con tan extraña generosidad le favorecía. El Renegado volvió aquella misma noche y le informó que en la casa misteriosa vivía un moro «que se llamaba Agi Morato, riquísimo por todo extremo, el cual tenía *una sola hija, heredera de toda su hacienda*» (25). Me parece muy improbable que uno de los moros más ricos de un país polígamo tuviera un solo retoño; y como Oliver Asín no ha encontrado pruebas de que Agi Morato tuviera sólo una hija (26), tenemos que aceptar las palabras de Cervantes en el sentido alegórico: Zoraida-Cristo como *Hijo único de Dios,* y, por consiguiente, *heredero de toda su hacienda.* Además de representar la figura del Unigénito de Dios, Zoraida es la que tiene las llaves del reino de Dios. Por boca del Cautivo, sabemos que el padre de la argelina es riquísimo, que tiene tesoros infinitos y que Zoraida «tenía las llaves de todo» (27). El Capitán no dice que ella tiene las llaves «de todas las puertas», o «de los cofres», o «de la casa»; sino que sencillamente tiene «las llaves de todo». Y aquel modo de decirlo resuena con claras alusiones a las llaves sagradas del reino de los cielos, las cuales son, en rigor, «las llaves de todo».

Y en el jardín de Agi Morato, cuando el cautivo vio por primera vez a su misteriosa benefactora, se quedó deslumbrado por la hermosura de Zoraida y exclamó: «Me parecía que tenía delante de mí una deidad del cielo, venida a la tierra para mi gusto y para mi remedio» (28). Sin conocer el sentido simbólico de la obra, estas palabras serían una simple exaltación de la belleza femenina, comparándola, como en otros muchos casos de la literatura del Siglo de Oro, a la belleza divina. Pero ahora hay que aceptarlas como una expresión de la honda emoción de la Humanidad ante la belleza del Señor. El Cautivo, por otra parte, dice que la mora divina ha venido a la tierra para su gusto y su remedio. En el plano alegórico, la alu-

(24) El desmayo hondamente alegórico de Zoraida no es un caso insólito en la literatura. Edmundo Spencer representó el mismo recurso con posibles interpretaciones cristológicas en el desmayo del caballero Guyon en el libro II del *Faerie Queene* (VII, 66), obra caballeresca entretejida con el más intrincado simbolismo religioso. Sobre este punto, consúltese: Harry Berger, *The Allegorical Temper: Vision and Reality in Book II of Spencer's Faerie Queene* (Yale Univ., 1957), p. 5.

(25) Ed. cit. III, p. 201.

(26) Art. cit., p. 250 y s.

(27) Ed. cit. III, p. 205. Además de las llaves del cielo, Cristo tiene «las llaves de la muerte y del infierno» (Apoc. 1: 18).

(28) Ed. cit. III, p. 213.

sión es clara: Cristo vino al mundo para liberar al hombre del cautiverio espiritual de Satanás.

La misma idea se expresa aún más explícitamente cuando el Renegado, ya todos embarcados y camino de España, explica al padre que su hija es cristiana «y es la que ha sido la lima de nuestras cadenas y la libertad de nuestro cautiverio» (29). El doble sentido es evidente; las palabras pueden referirse tanto a la mora rescatando con su dinero a los cautivos, como a Jesucristo en su papel de Redentor de la Humanidad. El que tengan estas palabras un sentido religioso surge con toda evidencia en *El Persiles* (III, 5), cuando Cervantes, hablando del monasterio de Guadalupe y de rescates milagrosos que la Virgen efectuaba, dice que «la emperadora de los cielos... es libertad de los cautivos, *lima de sus hierros* y alivio de sus pasiones». El autor, pues, emplea las mismas imágenes y casi las mismas palabras en los dos casos, lo cual es una prueba de que Cervantes, al decir que Zoraida ha sido la lima de las cadenas de los cautivos y la libertad de su cautiverio, estaba pensando en un rescate por intervención divina.

Continuando con la misma cita del Renegado, vemos que anuncia al padre que Zoraida no es cautiva, sino que «ella va aquí de su voluntad, tan contenta, a lo que yo imagino, de verse en este estado como el que sale de las tinieblas a la luz, de la muerte a la vida y de la pena a la gloria» (30). Aplicando nuestra simbología, el sentido salta a la vista: Cristo, al morir y resucitar, salió de las tinieblas a la luz de la verdad, de la muerte a la vida eterna, y de la pena de la cruz a la gloria de la Resurrección. Como se puede ver, la dualidad Zoraida-Cristo viene a ser tan íntima en estos últimos ejemplos aducidos, que parece que sobran las palabras de explicación.

Con la nueva simbología de la obra las ideas nuevas surgen a cada paso. Al tener ya bastante dinero por medio de la caña milagrosa, el Cautivo se rescató a sí mismo y pagó el rescate de sus tres compañeros, explicando que lo hizo «porque viéndome a mí rescatado y a ellos no, pues había dinero, no se le alborotasen y les persuadiese el diablo que hiciesen alguna cosa en perjuicio de Zoraida» (31). Si sustituimos el nombre de Cristo por el de la mora, la frase ahora reza así: *que no hiciesen alguna cosa en perjuicio de Cristo.* Los dos planos, el alegórico y el de la realidad, encierran, por lo visto, sentidos completamente independientes. Ahora, con la nueva significación de las palabras, Cervantes nos está diciendo que en muchos casos los cautivos cristianos, cuando el rescate tardaba demasiado, apostataban de su religión, es decir, hacían algo *en perjuicio de Zoraida-Cristo.*

Para terminar, pero sin agotar el tema, podemos mencionar a los doce españoles, «todos valientes hombres del remo» (32), que Viedma escoge para la barca que los llevará a España. Zoraida, conducida por doce «valientes hombres del remo» en una obra tan repleta de

(29) Ed. cit. III, p. 226.
(30) Ed. cit. III, p. 227.
(31) Ed. cit. III, p. 206.
(32) Ed. cit. III, p. 209.

recuerdos del Nuevo Testamento, sólo puede ser una alusión a los doce Apóstoles del Señor. Podemos ahora aventurar, ya que tenemos los doce Apóstoles como remadores, otra representación no menos aparente: la barca como figura de la Iglesia cristiana. En las alegorías medievales este recurso no era infrecuente. En un cuento de la *Gesta Romanorum* (cap. 15), la nave se explica en la moralización como representación de la Iglesia: *Navis ista est sancta ecclesia, per quam nos oportet ascendere, si volumus vitam eternam obtinere.* La misma alegoría de la nave como figura de la Iglesia consta en la fábula de San Gregorio, en el capítulo 1 (vol. II), y también en el capítulo 110. Por otra parte, Rosemund Tuve señala lo frecuentísimo de este símbolo, lo cual nos permite concluir que el simbolismo nave-Iglesia es un tópico de la literatura alegórica (33). Ahora bien, si la nave es la Iglesia y los doce valientes hombres del remo son los doce Apóstoles, verdaderas columnas de la Iglesia, de aquí que surja, por inferencia muy lógica y necesaria, la figura del Renegado, *el armador de la embarcación,* como encarnación de San Pedro, el que renegó tres veces de Jesucristo (34).

Existe, por otra parte, un simbolismo algo discreto, pero no por eso menos significativo, en las palabras de Viedma cuando afirma que Zoraida, aunque hablaba la lengua franca de Argel, «más declaraba su intención por señas que por palabras» (35). Y ésta es precisamente la concepción que los españoles de aquellos tiempos tenían de Dios. Más que un Dios que hablaba a sus creyentes, Cristo, para ellos, era la divinidad que manifestaba su voluntad *por señas;* hecho confirmado por las numerosas relaciones contemporáneas que mencionan la aparición prodigiosa de señales divinas antes de casi cada acontecimiento de gran importancia.

Estos ejemplos nos muestran que el plano alegórico de la obra revela aspectos no sospechados y hasta interpretaciones completamente nuevas, como en la alusión a los cautivos que amenazan con renegar si no son rescatados. Por otra parte, el número elevado de pasajes citados y la facilidad de la exégesis simbólica sin forzar la alegoría ni buscar interpretaciones tiradas por los cabellos y problemáticas, son argumentos contundentes para una tesis que ya no necesitaba más pruebas.

En la enumeración de argumentos hemos casi pasado por alto uno de los aspectos más cristológicos de la figura de Zoraida: la significación cristiana del acto de rescatar al Capitán cautivo. Al entregarle a Pérez de Viedma monedas de oro en suficiente cantidad para poder rescatarse, la divina argelina está efectuando, en el nivel literal, un gesto caritativo que corresponde, en el plano alegórico, a la redención de la humanidad realizada por el Salvador cuando murió en la cruz. Tan estrecha e íntima viene a ser la correspondencia entre los dos niveles de inteligencia que no hace falta forzar el sentido literal para sacar una dudosa y problemática significación simbólica. El verdadero sentido alegórico surge de lo literal fácilmente y de una

(33) *Allegorical Imagery.* Princeton Univ. Press, 1966.

(34) En un apartado posterior volveremos a hablar de este personaje interesante.

(35) Ed. cit. III, p. 215.

manera natural sin ningún esfuerzo de prestidigitación interpretativa. Tenemos, además, antecedentes muy ilustrativos del sentido religioso que los españoles de aquellos tiempos daban al rescate de los cautivos. El sentido cristológico del rescate se da de un modo impresionante nada menos que en las palabras que pronuncia el mismo compañero de Cervantes en el *Diálogo de la captividad.* Como hemos ya insinuado, el doctor Antonio de Sosa daba a toda la experiencia «cautiveresca» de los cristianos de Argel el más hondo sentido religioso e incluso llegó hasta el extremo de cifrar y compendiar todos los sufrimientos y tribulaciones de los cautivos en la Pasión y Muerte de Cristo, muerte cuya finalidad era la redención del género humano.

En todo el *Diálogo de la captividad,* el sentido religioso del cautiverio es el tema más prevaleciente y el que se mantiene a lo largo de toda la obra. En las últimas dos «divisiones» del *Diálogo,* el doctor Sosa, autor e interlocutor principal de la obra, insiste una y otra vez en la íntima cristología del acto de rescatar a los cautivos cristianos. Apostrofando con vehemencia a los ricos de España por su indiferencia y falta de caridad para con los cristianos de Argel, Sosa trata de estimular su generosidad y hacerles contribuir más a las órdenes redentoras, equiparando el rescate a la obra de redención que Cristo realizó en el mundo. Lo mismo vemos en la «división» siguiente, cuando el doctor Sosa narra el origen de la Orden de la Trinidad. Aquí el amigo de Cervantes apunta que el papa Inocencio III, al instituir solemnemente la primera orden redentora en 1198, dijo que frailes redentores, con su obra caritativa, hacen «el mismo oficio que el Hijo de Dios hizo en el mundo, que fue rescatar a los hombres en la Cruz» (36).

En vista de esta manifiesta y profunda significación cristiana del rescate, no podemos hacer menos que aceptar el gesto caritativo de Zoraida como un acto que simboliza la obra soteriológica de Jesucristo. Si consideramos que, incluso en el plano literal de la narración, la manera en que la hija de Agi Morato facilita el rescate de Pérez de Viedma tiene muchísimo de prodigioso —Cervantes mismo subraya este aspecto con frases como «el milagro de la caña para alcanzar su rescate» y «uno de los más estraños casos que en el mundo han sucedido» (37)— la aceptación de la interpretación simbólica de su rescate llega a ser un imperativo insoslayable.

Zoraida «lima de las cadenas» del Cautivo y la que le libera del infierno de Argel, es el Salvador que redime y rescata el género humano del duro cautiverio de Satanás.

ZORAIDA Y LA ULTIMA CENA

Una prueba impresionante y muy importante en favor de la hipótesis que ve en Zoraida la figura de Cristo se da en la disposición de los comensales en la mesa durante la cena en la cual el Cautivo narra sus extrañas aventuras. Cervantes, con detalles muy precisos

(36) Diego de Haedo, *Topographia de Argel,* ed. cit. II, p. 203.
(37) Ed. cit. III, pp. 254 y 255, respectivamente.

y con esmeradas descripciones, nos da *la forma exacta de la mesa y la posición inequivocable de cada uno de los comensales:*

> Ya en esto llegaba la noche, y por orden de los que venían con Don Fernando, había el Ventero puesto diligencia y cuidado en aderezarles de cenar lo mejor que a él le fue posible. Llegada, pues, la hora, sentáronse todos a una larga mesa como de tinelo, porque no la había redonda ni cuadrada en la venta, y dieron la cabecera y principal asiento, pues que él lo rehusaba, a Don Quijote, el cual quiso que estuviese a su lado la señora Micomicona, pues él era su guardador. Luego se sentaron Luscinda y Zoraida, y fronteros de ellas Don Fernando y Cardenio, y luego el Cautivo y los demás caballeros, y al lado de las señoras, el Cura y el Barbero, y así, cenaron con mucho contento, y acrecentóseles más viendo que, dejando de comer Don Quijote, movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar tanto como habló cuando cenó con los cabreros, comenzó a decir: (38).

Se trata de una cena muy importante, pues el Ventero había puesto «diligencia y cuidado en aderezarles de cenar lo mejor que a él le fue posible». De la mesa Cervantes nos dice su forma exacta sin términos equívocos: no es redonda ni cuadrada, sino «una larga mesa de tinelo». Con el mismo cuidado, el autor coloca a cada uno de los comensales en un sitio determinado. La clave para determinar el número total de personas que van a cenar en aquella mesa larga de tinelo se halla en la frase «los demás caballeros». Estos caballeros son los que acompañaban a Don Fernando y Luscinda cuando llegaron a la venta al principio del capítulo 36. Al acercarse a ellos, el Ventero dice que «Cuatro hombres... vienen a caballo, a la jineta, con lanzas y adargas», y como luego se explica que Don Fernando es uno de los cuatro, resulta que el número de «los demás caballeros» es tres. Ahora bien, contando bien el número de los comensales que Cervantes nombra, llegamos a la cifra de nueve, y con la adición del número de los caballeros, la suma se eleva a doce: la misma cantidad de personas que asistieron a la Ultima Cena, con la excepción del que traicionó al Señor. Con el mismo cuidado que Cervantes ha mostrado en decirnos que una cena muy importante va a tener lugar en una mesa no redonda ni cuadrada, sino larga, como de tinelo, se dedica a colocar a cada una de las personas en su sitio. Tan importante y precisa es la disposición de los personajes que nos pareció bien presentarla con el siguiente diagrama:

		Dorotea	Luscinda	ZORAIDA	Cura	Barbero		
		X	X	X	X	X		
Don Quijote	X						X	Cab.
		X	X	X	X	X		
		D. Fernando	Cardenio	Cautivo	Cab.	Cab.		

(38) Ed. cit. III, pp. 148-49.

La disposición de los comensales que hemos esbozado es la única posible, según demuestra el cotejo con el texto cervantino. Al colocar a Don Quijote, Cervantes dice que le dieron «la cabecera y principal asiento», lo cual es exacto, según la concepción normal y corriente de la cabecera de una mesa larga. Pero Cervantes ha intercalado este detalle a fin de desvíar nuestra atención de la verdadera cabecera de esta mesa divina, la ocupada por Zoraida-Cristo. La iconografía de la Ultima Cena, por razones de configuración artística, siempre ha situado la cabecera al sitio ocupado por Zoraida en el diagrama. Por otro lado, la diferencia que se nota entre la disposición de los comensales en el texto cervantino y la iconografía tradicional —la de Leonardo da Vinci, por ejemplo— se debe a que en la representación de la Cena en un lienzo el pintor se ve forzado a desplazar a los apóstoles que ocupan los sitios que corresponden a Don Fernando, Cardenio, el Cautivo y los dos caballeros de nuestro esbozo y ponerlos, sentados o de pie, al mismo lado donde está sentado el Señor, dejando el otro lado completamente libre de personas. Cervantes, empero, no está constreñido por las exigencias de un arte plástico y, por consiguiente, los coloca en la única disposición lógica para que doce personas cenen en «una larga mesa de tinelo». Es más: Cervantes, en el párrafo siguiente, destaca la importancia tanto del momento que celebran los comensales como la disposición en que se hallan reunidos alrededor de la mesa:

> Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería. Si no, ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora por la puerta de este castillo entrara, y de la suerte que estamos nos viera, que juzgue y crea que nosotros somos quien somos? ¿Quién podrá decir que esta señora que está a mi lado es la gran reina que todos sabemos, y que yo soy aquel Caballero de la Triste Figura que anda por ahí en boca de la Fama? (39).

Al decir Don Quijote *los vivientes*, está hablando como si las personas reunidas allí no fuesen vivientes, sino personajes divinos y simbólicos, y en la frase «de la suerte que estamos nos viere» hay una clara referencia a la peculiar y especial orden de aquellos personajes. Todo el pasaje está repleto de alusiones interesantísimas. Cuando el caballero andante pregunta si hay algún viviente capaz de verlos sentados así y adivinar la identidad de aquellos seres, está casi diciéndonos que se trata de personas no corrientes, de símbolos crípticos cuyos valores representativos tienen que ser descifrados. Lo que sigue es el célebre *Discurso de las armas y las letras*, y en ese discurso Don Quijote pronuncia algunas frases que profirió Cristo cuando cenó con sus discípulos la última vez:

> y la salutación que el mejor maestro de la Tierra y del Cielo enseñó a sus allegados y favorecidos fue decirles que cuando

(39) Ed. cit. III, pp. 149-50.

entrasen en alguna casa dijesen: «Paz sea en esta casa»; y otras muchas veces les dijo: «Mi paz os doy; mi paz os dejo; paz sea con vosotros»... (40).

De modo que no sólo tenemos la disposición de la Ultima Cena, sino las frases mismas que el Señor pronunció durante aquel momento cumbre de su vida. Lo interesante del caso es que con aquella misma disposición el Cautivo, después del *Discurso de las armas y las letras*, narra la historia de Zoraida con la hermosa argelina sentada frente a frente con él y *ocupando el sitio de Cristo según la iconografía sagrada*. El cuidado que ha manifestado Cervantes en decirnos que se trata de una cena importante, su esmero en fijar el número exacto de personas, en colocar a cada uno de los comensales en un sitio muy preciso y en establecer la forma de la mesa con frases que no dejan lugar a dudas, su manera de llamar nuestra atención a la disposición especial de las personas reunidas en aquella mesa y a la posible identidad simbólica de ellas, la cita de las frases que pronunció Cristo durante la Ultima Cena y el sitio muy especial que ocupa Zoraida durante la narración de su extraña y prodigiosa historia, todo indica que Cervantes estaba pensando en la Cena del Jueves Santo. De ahí que el lugar especial que tiene la hermosa hija de Agi Morato en la mesa constituya un elemento de primera importancia para agregar a la larga lista de posibles valores cristológicos que rodean a Zoraida y que le hacen casi reventar de simbología críptica.

EL SIMBOLISMO DE LOS DEMAS PERSONAJES

Con la figura de Zoraida ya iluminada con la verdad de su hondo simbolismo cristológico, debemos ahora considerar a los otros personajes de la novela para determinar hasta qué punto corresponden con la alegoría de la fábula latina. Según ésta, el hijo que cae en el cautiverio representa a todo el género humano (41). En *El Cautivo* este papel simbólico correspondería a Viedma y al tratar de encontrar pruebas nos damos cuenta de que no las hay tan impresionantes como en el caso de Zoraida. La razón es que la figura de Cristo, con los decantados episodios de su vida y muerte, se presta con más comodidad a las representaciones alegóricas, mientras que la Humanidad, por su naturaleza casi abstracta, no se adapta fácilmente a los moldes simbólicos. Podemos, sin embargo, señalar algunos ejemplos en los que Viedma parece encarnar a todo el género humano.

En primer lugar, toda la acción de la novela, con la excepción de Zoraida y Agi Morato, se desarrolla en la anonimidad más rigurosa en cuanto a personas que intervienen directamente en la obra. Hay una

(40) Ed. cit. III, pp. 151-52. La segunda frase que cita Cervantes es de San Juan (14: 27) sobre la Ultima Cena. No corresponde exactamente ni a las traducciones en castellano ni a la *Vulgata*, que reza: «Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis: non quomodo mundus dat, ego do vobis». Es posible que Cervantes haya tratado de citar de memoria esta frase del cuarto Evangelio, con una consecuente ligera modificación del texto canónico.

(41) Filios captus a piratis erat totum genus humanum captum per peccatum primi parentis in carcere demonis sc. in ejus potestate.

gran cantidad de nombres citados en la parte histórica, pero estas figuras no toman parte en la verdadera acción de la novela; son meramente personas históricas que el Capitán menciona en su relación. Por lo que se refiere al desarrollo de la obra, con la excepción de Zoraida y su padre, no tenemos ni un nombre, ni siquiera el del protagonista. Cervantes nos lo presenta como «el Cautivo» y no llegamos a conocer su verdadero nombre hasta que Viedma termine su historia y llegue su hermano a la venta. El nombre «Cautivo», además, no está sin valor representativo en una obra tan alegórica como ésta. Podría interpretarse en el sentido de la Humanidad cautiva de las fuerzas de Satanás antes de la venida de Cristo, quien es «la lima» de las cadenas del cautiverio espiritual del género humano. Viedma entonces viene a ser la figura de toda la raza humana en su fase de cautiverio antes de su redención por Jesucristo.

Al comenzar el episodio de la caña, otras figuras toman parte en la acción, pero de una manera extraña. Los tres compañeros del Cautivo se mueven como sombras dentro del hondo simbolismo de la novela. No tenemos ni un detalle para diferenciarlos o caracterizarlos de una manera u otra. Son, en realidad, comparsas de la figura de la Humanidad encarnada en el Cautivo. Dar nombres y datos personales sería disminuir el valor simbólico del Cautivo y sus comparsas. Como ejemplo, podemos citar lo que dice Viedma en su carta a Zoraida: «De mi parte y de la de todos estos cristianos que están conmigo te ofrezco de hacer por ti todo lo que pudiéramos, hasta morir» (42). Como figura de la Humanidad, el Cautivo puede afirmar que habla no sólo por sí, sino por *todos los cristianos.* Es el género humano que declara su fe y adhesión al Señor y que está dispuesto a morir por El.

La anonimidad absoluta se aplica de igual modo a la figura del Renegado. Es uno de los personajes principales de la obra y es muy significativo el que Cervantes siempre le introduzca con el nombre «Renegado». La importancia del papel que desempeña este personaje nos inclina a sospechar que detrás de su figura anónima se esconde un alegorismo trascendental. Su intervención en la narración es decisia. Junto al Cautivo, Zoraida y su padre, es una de las personas, a diferencia de los comparsas de Viedma, que participan en el diálogo. La identificación del Renegado se encuentra en el carácter de su función primordial en la novela y esa función es la de aprestar y capitanear la embarcación que llevará a Zoraida, el Cautivo y los otros cristianos a España. Pues bien, si la embarcación con sus «doce valientes hombres del remo» es la Iglesia fundada y conducida por los doce Apóstoles, entonces el armador y capitán de esa nave no puede ser otro que San Pedro, el que renegó tres veces de Cristo y el que fundó la Iglesia Apostólica de Roma.

Negar tres veces a Cristo es, por definición, *renegar;* de ahí el nombre «Renegado». Como San Pedro, el Renegado de Cervantes es un apóstata arrepentido y con cierta experiencia con embarcaciones, lo cual nos hace sospechar que encarna, en el plano alegórico,

---

(42) Ed. cit. III, p. 200.

la figura del apóstol que negó tres veces a Cristo (43). Esta conclusión viene a ser casi un imperativo si consideramos que la presencia del Renegado tiene su razón de ser en el relato casi exclusivamente en su comisión de comprar y aprestar la barca para el día de la evasión. Antes, en el primer momento de su intervención, está encargado de enterarse de quién vive en la casa en cuya ventana se asomó la caña (44). Pero esta función es muy breve y sin importancia cuando se compara con la primaria de armar la embarcación. Es el Renegado, en realidad, el que hace todos los trámites necesarios, cuyos detalles ocupan una parte bastante extensa de la narración y están tan imbuidos de la realidad argelina —sobre todo los problemas que se presentan cuando un renegado quiere armar un barco en Argel— que ha sido imposible siquiera sospechar que el Renegado y la embarcación fueran simplemente símbolos de algo más trascendente.

Cervantes, con el Renegado en el papel de armador de una nave alegórica, nos está preparando, casi con el mismo esmero que desplegó en la escena del desvanecimiento fingido de Zoraida, un cuadro de deslumbrante belleza en alta mar. La embarcación que el Renegado arma y luego capitanea no es otra que la nave de la Iglesia impulsada por los doce apóstoles-remadores.

LA COMPLEJA SIMBOLOGIA EN TORNO A LA FIGURA DE AGI MORATO

Como el padre del Cautivo no interviene de un modo directo en la narración, no podemos explayarnos mucho sobre su valor simbólico del mundo. Este simbolismo, que ya fue tratado en otra parte, se infiere de las coincidencias que esta figura presenta con el padre del joven en *De sectanda fidelitate*. Si la alegoría del padre del Cautivo se pierde un tanto en las montañas del Norte, la de Agi Morato, en cambio, es, después de la de Zoraida, la más compleja de la novela, con un trastrueco radical de su simbolismo cuando los cautivos se llevan a su hija. En la primera parte del cuento el padre encarna la figura de Dios. Sin embargo, los indicios de este simbolismo no se encuentran tanto en su persona como en lo que dicen de él Zoraida, el Cautivo y el Renegado. Este, al informarse del padre de la mora, vuelve y le cuenta a Viedma que Agi Morato era «riquísimo por todo extremo, el cual tenía una sola hija, heredera de toda su hacienda». Dios, infinitamente rico en valores espirituales, naturalmente tiene un sólo vástago y heredero. Por otra parte, el silencio absoluto de la madre de Zoraida resalta aún más el simbolismo de la relación divina entre padre e hija. En otra ocasión, Zoraida insiste en la misma riqueza simbólica al decir que su padre tenía tanto dinero que no lo echaba

(43) Sobre el arrepentimiento del Renegado y su deseo de «reducirse al gremio de la santa Iglesia su madre», véase la página 199 de la edición citada de Rodríguez Marín.

(44) El Renegado, al informarse de Zoraida y Agi Morato y hablar de ellos al Cautivo, está desempeñando la misma función de San Pedro, que comunicó a la humanidad lo que sabía de Cristo y de Dios.

de menos. Conviene indicar aquí que el dinero como símbolo del amor y caridad de Dios consta también en la fábula latina, y como tal constituye otra prueba de la identidad alegórica de Agi Morato.

Como resulta de lo dicho hasta ahora, el simbolismo Agi Morato-Dios está escondido más en lo que se dice de él y en las cosas que le rodean: la riqueza y el jardín. Así como en el caso de los personajes el anonimato intencional de Cervantes da más relieve a las figuras alegóricas, así también la falta de nombres topográficos realza estéticamente el simbolismo geográfico. Aparte de la casa de Agi Morato y el patio del baño, se nota una ausencia total de las calles, zocos, puertas y otros rincones de un Argel que Cervantes conocía posiblemente mejor que cualquier ciudad española. Dentro de esta mudez toponímica, brota de los labios de Zoraida el nombre sugestivo del jardín de su padre, el jardín de Agi Morato, *el único lugar de todo Argel que tiene nombre preciso.*

En sus cartas a Viedma, la hermosa argelina le exhorta una y otra vez a que no falte de ir al jardín de su padre. Las palabras que emplea en esto descubren las dos vertientes ambiguas de las expresiones anfibológicas. En su segunda carta dice: «procura saber el jardín...» (45). En otra ocasión el Cautivo cuenta que Zoraida le rogó que «supiese luego el jardín de su padre» (46). Estas expresiones, formadas con el verbo *saber,* parecen encerrar cierto interés. En un primer plano *saber* significa informarse del camino para ir al jardín. Pero también, en un plano más espiritual, tiene el sentido de conocer o experimentar algo espiritualmente, y en esa aceptación las frases se traducen por *procure conocer y experimentar con el alma el mundo de Dios y conozca con su espíritu el reino del Señor.*

Al llegar el Cautivo al jardín, la primera persona que encuentra es Agi Morato, el cual le habla «en lengua que en toda la Berbería, y aún en Constantinopla, se habla entre cautivos y moros, que ni es morisca, ni es castellana, ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual nos entendemos» (47). El Dios de todos los pueblos y de todas las naciones no necesita intérprete para hablar con los hombres; no habla un idioma determinado, sino *una mezcla de todas las lenguas* universalmente inteligible. Cervantes, en otro alarde de su arte simbólico, ha convertido la vulgar lengua franca de un musulmán en el habla divina de Dios.

La noche de la fuga, Viedma y sus cristianos llegan al jardín del padre y el Cautivo exclama: «quiso la buena suerte que, llegando a abrir la puerta, se abrió con tanta facilidad como si cerrada no estuviera». El jardín de Dios no se cierra con llaves y candados. Sus puertas se abren con mucha facilidad; sólo hace falta que lleguen los fieles con deseos sinceros de penetrar en él. Se trata, en rigor, de una puerta abierta en la morada de Dios y esta idea se halla con bastante frecuencia en el Nuevo Testamento y en la literatura religiosa. En el Libro del Apocalipsis, del evangelista San Juan, leemos:

---

(45) Ed. cit. III, p. 202.

(46) Ed. cit. III, p. 205. El mismo empleo de la palabra consta en *Los baños:* «escribió en fin / que sepamos el jardín de su padre Agimorato». BAE, tomo 156, p. 151.

(47) Ed. cit. III, p. 210.

> Yo conozco tus obras: he aquí, te he dado una puerta abierta delante de ti, y ninguno la puede cerrar; porque tú tienes una poquita de potencia, y has guardado mi palabra, y no has negado mi nombre (3:8) (48).

En este versículo Cristo habla a los fieles y les explica que para los que no han negado su nombre hay una puerta abierta en el cielo, la cual «ninguno la puede cerrar». Y en el capítulo siguiente del mismo libro bíblico, el primer versículo reza así:

> Después de estas cosas miré, y he aquí una puerta abierta en el cielo; y la primera voz que oí era como de trompeta que hablaba conmigo; la cual dijo: Sube acá, y yo te mostraré las cosas que deben suceder después de éstas (4:1).

La misma idea apunta José de Valdivielso en su *Vida y muerte del patriarca San Josef* (Toledo, 1604). En el Canto VII, el arcángel Gabriel es llamado a la morada de Dios, donde recibirá el encargo divino de anunciar a la Virgen que será Madre de Dios:

Humilde llega a la dorada puerta
De oro terso labrada y cristal puro,
Y al joven bello, por sí misma abierta
Sobre los quicios de diamante duro (49).

La morada de Dios, en donde entra Gabriel, es descrita por Valdivielso como un opulento palacio real. Según María Rosa Lida de Malkiel, la fuente de esta descripción es la Jerusalén celeste del Apocalipsis, libro bíblico, que, como iremos viendo, influyó enormemente en *El Cautivo.* Lo importante aquí, empero, es señalar la estrecha vinculación entre la puerta abierta del jardín y la misma idea que consta en el Apocalipsis y en el poema épico-religioso de Valdivielso. Los ejemplos citados son sólo algunos de los muchos que se encuentran en las obras de temas religiosos. El fenómeno de la puerta abierta es tan corriente en estas obras que incluso se ha dado el título de «apertura milagrosa». En otro estudio que preparamos volveremos a hablar de este motivo tan interesante y citaremos otros ejemplos que comprobarán el carácter divino del jardín de Agi Morato, verdadera morada de Dios en la tierra (50).

---

(48) Viene a ser muy significativo notar aquí que es, en efecto, el Renegado que llega al jardín primero, como guía de los otros, y encuentra la puerta abierta (p. 220). Sólo como renegado arrepentido puede entrar en el jardín de Dios. Es evidente que Cervantes, al presentar al Renegado encontrándose con una apertura milagrosa, pensaba en este versículo del Apocalipsis con su advertencia a los que niegan el nombre de Cristo.

(49) BAE, tomo 29, p. 164. Sobre este pasaje y el motivo de la apertura milagrosa, véase: María Rosa Lida de Malkiel, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», trabajo incluido como apéndice al libro de H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Méjico, 1956. La cita de Lida de Malkiel es de la p. 437.

(50) Como el nombre de Zoraida, el de Agi Morato es susceptible de una interpretación simbólica. Como es bien sabido, «Agi» es la forma española de «hayyi», el título honorífico que se da a los que habían hecho la peregrinación a La Meca. Pero el sentido propio

Con estas pruebas creo que se puede ver que el simbolismo Agi Morato-Dios, aunque tenemos un ejemplo interesante en la lengua franca que habla, más se manifiesta indirectamente por medio de las palabras de los otros, del hondo y significativo simbolismo del jardín, y del hecho de que se trata del padre de Zoraida-Cristo.

LA TECNICA DEL AISLAMIENTO DE LAS FIGURAS ALEGORICAS

Muy sugestivo y curioso es el hecho de que en el jardín y casa de Agi Morato sólo tenemos noticias del padre y su hija. Zoraida surge ante nosotros no sólo como hija única y heredera de toda la hacienda de su padre, sino como una riquísima joven argelina que vive en una casa donde no vemos ni a los criados ni a los jardineros, ni a las amas y dueñas que siempre acompañan a las damas principales. En el jardín, cuando los cuatro soldados saltan las tapias para coger la fruta no madura, no es ni un criado ni un jardinero quien da la alarma, sino «un moro» sin calificativo («llegó un moro corriendo»). No hay ninguna indicación en la frase que siquiera nos dé a entender que se trata de un empleado de la casa. La noche de la fuga, además, no aparece ningún guardián, ningún criado, para dar voces de alarma. Misteriosamente, como la puerta que se abre milagrosamente, el hombre más rico de Argel vive sin mujeres, con una sola hija, en una casa donde falta, sin excepción, todo el personal numeroso que normalmente se encuentra en las casas de los hombres principales. La razón es evidente: Cervantes no quiere desvíar la atención de la profunda alegoría del jardín y de sus dueños. En el pensil maravilloso de Agi Morato, en el jardín de Dios y Jesucristo en la tierra, sólo viven el Padre y el Hijo.

En realidad, lo que está haciendo Cervantes es aislar sus dos figuras principales para realzar su carácter alegórico. Es la misma técnica que se emplea en las artes plásticas, especialmente en la pintura. Según lo explica Angus Fletcher, el pintor alegórico presenta sus símbolos—balanzas de justicia, bolas de cristal, anillos, etc.—aislados y en un plano sin perspectiva, lo cual da la impresión, a veces, que el objeto simbólico sobresale del lienzo (51). También produce el mismo efecto con objetos desmesuradamente grandes y claramente perfilados en sus contornos. El propósito, evidentemente, es llamar la atención del público sobre la importancia del símbolo y es

---

de la palabra también es «santo», y este sentido agregado al apellido «Murad», la forma árabe de «Morato», produce algo que suena como «santa morada», si se añade una «a» final. De modo que Cervantes, al escoger el jardín de Agi Morato para su novela, pensaría en algo como «el jardín de la santa morada». El que salga este sentido, sin forzar en absoluto el valor de la palabra «hayyi» y con muy ligeros cambios fonéticos, es otra prueba del profundo valor simbólico del único lugar en Argel con nombre preciso. Otro detalle interesante que señala cierta divinidad en torno a la figura de Agi Morato viene a ser la representación de *Dios como dueño o jardinero de un jardín*, representación bastante frecuente en las alegorías de la Edad Media. Un ejemplo típico es el cap. 176 de la *Gesta Romanorum*.

(51) *Allegory: The Theory of a Simbolic Mode* (Cornell University, 1964), p. 87.

uno de los procedimientos más utilizados por el pintor catalán Salvador Dalí.

Cervantes, sin las ventajas de un pincel, tiene que recurrir a otros procedimientos, pero el resultado viene a ser idéntico. Su técnica de aislamiento de sus alegorías, en este caso Zoraida-Cristo y Agi Morato-Dios, es la de reducir al anonimato a todos los demás personajes y eliminar absolutamente todo lo accesorio y prescindible. De ahí la ausencia total de la verdadera vida argelina con sus famosas puertas, fuentes, zocos, templos de todas las tres religiones y mercados de esclavos. Cervantes ni siquiera nos da una descripción de la vida de los cristianos de los baños, sino una lista de las crueldades de su amo y la escena del patio que prepara la aparición de la caña, después de lo cual ya no se menciona más. En la parte del argumento que se desarrolla en Argel mismo, lo único que se nombra, lo único que verdaderamente cuenta es el jardín de Agi Morato. Todo va encaminado hacia aquel rincón mágico, todo lo que se dice o se refiere al jardín del moro más rico de Argel. Por eso Zoraida repite con resonancias místicas: «procura saber el jardín».

El jardín así entendido constituye el centro absoluto de la narración con el olvido total del resto de una ciudad y gran puerto que en aquellos tiempos palpitaba y vibraba con los múltiples incidentes de su diario acontecer. El jardín es el centro absoluto porque allí va a realizarse el hecho más trascendente de la historia: la Crucifixión de Cristo. De suerte que el autor siente la necesidad de separar y aislar aquel lugar sagrado, de apartarlo de lo vulgar y cotidiano, realzándolo por la eliminación de toda mención topográfica que pueda distraernos de la verdad esencial del centro. En el lienzo de Argel que pinta Cervantes sólo percibimos un patio, una ventana y un huerto, todo extrañamente perfilado y engrandecido por el prodigioso pincel de un visionario tocado por la gracia inefable de una maravillosa y peregrina inspiración.

Con la misma técnica empleada en el aislamiento estético del jardín, Cervantes llega a idénticos resultados con Agi Morato y su hija, sobre todo con ésta, la verdadera protagonista de la obra. Ya hemos notado que en la casa y en el jardín del moro, Zoraida vive sin madre, hermanos y demás parientes, y curiosamente sin el personal doméstico imprescindible para el mantenimiento de una casa principal. Más curioso aún es el que la crítica no se haya fijado en esta situación desconcertante, incluso cuando Cervantes mismo insiste explícitamente en lo misterioso del asunto. En la tercera jornada de *Los baños de Argel*, mientras tiene lugar la procesión de la boda, con Halima disfrazada de novia, Zahara se asoma a la ventana, llama la atención de don Lope y luego baja a abrirle la puerta. En esta escena, que se supone que tiene lugar en la entrada de la casa de Agi Morato, Don Lope y Vivanco se extrañan de la soledad de la casa y curiosamente de *la falta de criados:*

Vivanco: *De misterio no carece*
estar Zara aquí y allí.

Don Lope: *Este bien su fe merece,*
y el estar tan sola aquí
la admiración en mí crece;
adonde ay tanto criado,
tal soledad se ha hallado;
todo es milagro y ventura (52).

Las palabras claves de «admiración», «milagro» y «ventura», siempre muy importantes en Cervantes, revelan el desliz intencional de un autor que nos indica claramente que la soledad de la casa de Agi Morato tiene mucho de misterio. En *Los baños* este desliz pasa inadvertido, puesto que la gran cantidad de personajes y la riqueza episódica de la pieza no nos permiten descubrir la misma técnica de aislamiento que se manifiesta en *El Cautivo.* En cambio, si trasladamos el sentido de los versos de Don Lope a la novela, donde la soledad de la casa y del jardín es aún más notoria que en la comedia, tenemos la comprobación dramática de todo lo que veníamos afirmando acerca de símbolos aislados. Indica, además, que el procedimiento de realzar el valor simbólico por medio de la misteriosa aureola que el aislamiento produce, fue efectivamente algo consciente y meditado por el autor.

Con esta técnica, Cervantes ha engendrado de nuevo el arquetipo eterno de un mito divino. El jardín y su protagonista principal, perfilados con el pincel de un artista alegórico, se elevan a categoría de genuinos mitos poéticos. Tanto el jardín como Zoraida son los centros mismos de toda la obra; todo gira en torno a ellos, todo se dirige a ellos. Estamos aquí en lo que se llama la teoría de los «símbolos del centro». En la vida del hombre y en la expresión más espiritual de esa vida hay lugares sagrados que están libres de toda contaminación física y moral, lugares nimbados de la espiritualidad más pura donde el vicio y el mal no penetran. Ejemplos en la literatura son el *House of Holiness* y el *House of Tempereance,* en el *Faerie Queene,* de Edmundo Spencer; también los templos sagrados de la *Eneida,* de Virgilio. Estos lugares son auténticos campos sacrosantos, zonas de verdad absoluta donde tenemos la impresión que estamos a punto de captar la esencia misma de la existencia y del cosmos.

La novela corta de Cervantes, lejos de ser una narración de la vida de los cautivos de Argel, es un poema del cautiverio espiritual del género humano, el mito eterno y arquetípico del hombre en busca de su razón de ser y de su destino final. El lugar sacrosanto de ese poema mítico en *El Cautivo* es el jardín de Agi Morato, el centro de la verdad esencial de Cristo y de Dios. El lugar puro y libre de contaminación viciosa, el lugar donde ni siquiera se recuerdan los abominables vicios, crueldades y sevicias de la parte histórica de la novela. Como si fuera un imán espiritual, todo se encamina hacia ese centro de pureza con sus hierbas milagrosas y árboles frutales, todo se dirige hacia ese centro de verdad absoluta, donde con soledad divina vive el Hijo en el pensil encantado del Padre.

---

(52) *Obras dramáticas de Cervantes,* BAE, tomo 156 (Madrid, 1962), p. 176.

CONCLUSION

Conviene ahora reunir todos los argumentos en torno a la cristología de Zoraida a fin de presentarlos esquemáticamente en un conjunto de pruebas, las cuales, al ser consideradas en su totalidad, demostrarán la solidez de las diversas y a veces sorprendentes afirmaciones que veníamos subrayando. El núcleo primordial de todas estas aserciones es, por supuesto, la figura de Zoraida; y al establecer definitivamente el valor simbólico de la gallarda argelina, los demás asertos acerca de los otros personajes llegan a ser patentes.

Zoraida es una figura alegórica conscientemente elaborada por un Cervantes imbuido del más hondo esteticismo cristológico. La misteriosa argelina presenta la siguiente serie de elementos que la enlazan entrañablemente con la personalidad divina y estética de Jesucristo:

1. La cristología fundamental de la narración de Ruy Pérez de Viedma se insinúa desde la primera aparición de Zoraida y el Cautivo en la venta: la llegada de la pareja se realiza con inconfundibles reminiscencias de José y María arribando a la posada del Nacimiento, reminiscencias subrayadas con la alusión a las malas acogidas que tuvieron los padres de Jesús en otras posadas antes de encontrar dónde alojarse. Este primer cuadro cristológico establece de un modo clarísimo el hondo ambiente simbólico del drama cristiano que se desarrollará en la relación del Cautivo.
2. La fábula latina de la *Gesta Romanorum*, ya establecida como fuente directa de *El Cautivo*, es una de las más importantes pruebas que señalan una cristología esencial en la figura de Zoraida. Cada uno de los cuatro personajes del relato alegórico de la *Gesta* figura en *El Cautivo* con idéntica función; y, como la hija del pirata en *De sectando fidelitate*, Zoraida desempeña la misma función literal de dar libertad a un cautivo con quien quiera casarse, y a la vez realiza el mismo gesto alegórico de librar al género humano de la esclavitud de Satanás.
3. La detalladísima correspondencia plástica entre el desmayo fingido de Zoraida y la *Piedad* de El Greco constituye una prueba verdaderamente espectacular e irrebatible en todo el sentido de las dos palabras.
4. En la escena del desmayo, el número de soldados turcos que saltan las tapias para coger la fruta no madura corresponde al número de soldados romanos que crucificaron a Jesucristo. El desmayo provocado por la idea de cuatro soldados que vienen a coger *fruta no madura* se explica mucho mejor dentro de la interpretación alegórica, pues en el plano literal un desmayo así provocado tiende hacia lo inverosímil.
5. El sentido árabe del nombre «Zoraida» se une de un modo inconfundible con uno de los símbolos más cristológicos del Apocalipsis de San Juan.

6. La existencia de una serie de detalles menores de inconfundible cristología: Zoraida, como hija única y heredera de toda la hacienda de su padre; como «deidad del cielo», venida a la tierra para el gusto y remedio del Cautivo; figura divina que habla *por señas;* lima de las cadenas del Capitán y sus cristianos; la que tiene «las llaves de todo», etc.
7. La función primordial de Zoraida —la de facilitar el rescate del Cautivo— ha sido explícitamente equiparada a la obra de redención de Cristo por el mismo doctor Antonio de Sosa, compañero íntimo del cautiverio de Cervantes.
8. Como remate para esta serie de elementos cristológicos, tenemos el impresionante cuadro de Zoraida-Cristo en la Ultima Cena. Mientras se desarrolla, en la narración del Cautivo, el apasionante drama de un Cristo que redime al género humano, Zoraida está sentada en una mesa no redonda ni cuadrada, sino *larga como de tinelo;* la hermosa argelina, nimbada de destellos astrales implícitos en el sentido árabe de su nombre, está colocada con precisión cervantina en el mismo lugar que ocupa Cristo en la Ultima Cena, según el modelo iconográfico establecido por el célebre cuadro de Leonardo da Vinci.

La cantidad y, sobre todo, la calidad de los argumentos aducidos aquí hacen la tesis de la cristología de Zoraida un imperativo insoslayable. Toda la intervención de la argelina, desde su llegada a la venta, se desarrolla dentro del más profundo alegorismo, el cual llega a su punto culminante cuando ella abandona al padre y la barca emprende la última etapa de su viaje. La cronología muy precisa de los acontecimientos desde la evasión del jardín hasta la llegada a España muestran claramente que la fuga se hace el viernes, el abandono el sábado y el arribo a la patria de los prófugos el domingo; es decir, la acción culminante de la novela se verifica, en el sentido místico, en los tres días cumbres de la Semana Santa. Toda esta cronología primordial cobra un sentido auténticamente apoteósico en la escena de la nave de la Iglesia triunfante, escena que tiene lugar precisamente al morir el sábado de la ley vieja (53).

Al dejar a Agi Morato solo, triste y abandonado en una solitaria playa desierta, la nave de la iglesia se aleja lentamente de la orilla bajo la luz crepuscular de un cielo meridional irisada de anuncios del Domingo de Resurrección que se acerca. Con el gozoso batir de doce santos remos, impulsados por doce santos hombres del remo, la nave surca el mar azul y resplandece, en toda su gloria mística, un cuadro primoroso: el deslumbrante e impresionante retablo divino de Cristo y sus doce Apóstoles en la nave de la iglesia, bajo el mando del renegado San Pedro, camino de la salvación del mundo.

Esta preciosa estampa no es, de ningún modo, el final de la historia alegórica que en *El Cautivo* yace enterrado en olvido secular;

(53) El muy interesante simbolismo del abandono de Agi Morato que gira en torno al conflicto entre las dos leyes y el tema del abandono de la madre Sinagoga por la hija Iglesia, tema de cierta frecuencia en la Edad Media, será tratado a fondo en nuestro futuro trabajo sobre *El Cautivo*.

no constituye lo más esencial y fundamental de la narración. Cervantes no se limita a la mera representación de unos cuadros religiosos, de unas sencillas estampas divinas en las que descubrimos al Cristo Redentor, la nave de la Iglesia, la superación de la ley vieja y la espléndida escena de la *Piedad*. Cervantes, en *El Cautivo*, se eleva a algo mucho más espiritual y original, se eleva a una altura simbólica jamás alcanzada por genios menos extraordinarios y solamente igualada en rarísimas ocasiones por los verdaderos gigantes de la literatura universal.

En nuestros futuros estudios veremos que Cervantes, como el ingenio que es, se yergue a una tremenda y espectacular cosmovisión que abarca y comprende el «Universo todo», según él mismo nos dice tan claramente en el *Quijote* de 1615. Y en aquella prodigiosa visión cósmica que se despliega milagrosamente con el toque mágico de una varilla de virtudes, las estampas divinas de Cristo y la Iglesia vienen a ser meras imágenes secundarias, ingeniosamente superpuestas a la insólita visión apasionante de un drama cósmico transido de los más hondos y originales conceptos escatológicos.

GEORGE CAMAMIS

96-02 57th Avenue
CORONA, New York
USA. 11368

APROXIMACION A GABRIEL FERRATER

(Reus, 1922 - San Cugat del Vallés, 1972)

Ha transcurrido algún tiempo desde la muerte de Ferrater. Ese tiempo y las circunstancias especiales de su muerte han acrecentado el alcance de su obra, como lo prueba el hecho que desde mayo último está agotada la edición de sus obras completas, publicadas por Edicions 62 con el título de *Les dones i els dies (Las mujeres y los días),* y la buena acogida que está alcanzando, preferentemente entre los jóvenes, su último libro, *Teoria dels cossos (Teoría de los cuerpos).* Sus dos primeros libros tuvieron tiradas muy reducidas, del orden de los 500 ejemplares.

Gabriel Ferrater escribió, como casi todos, sus primeros versos alrededor de los veinte años (en su *Poema inacabat* tiene un condescendiente recuerdo para con los poeteros). Esos versos primerizos no resistieron la autocrítica del poeta, quien los destruyó sin detenerse a cavilar sobre su valor sentimental o más posiblemente por eso precisamente. Tardaría más de quince años en volver a escribir versos; durante todo ese tiempo se dedicó a la lectura de todos los maestros de la literatura y las promociones últimas, llegando a adquirir una cultura literaria envidiable. De la misma época datan sus estudios inconclusos de Matemáticas en la Universidad de Barcelona, que le predispondrían posteriormente a aceptar el método estructural en la crítica literaria. Mantuvo una estrecha amistad con poetas, entre los que me permito destacar Barral y Gil de Biedma. A los treinta y seis años se sintió nuevamente tentado a escribir; dos años después, en 1960, publicaba su primer libro con un título desconcertante: *Da nuces pueris.* La crítica lo saludó como un nuevo poeta maduro y hecho, pero podemos presumir que su obra no trascendió de sus 500 lectores. Dos años después llegaba su segunda entrega, *Menja't una cama (Cómete una pierna),* una serie de poemas eróticos en los que Ferrater sorprendió por el tratamiento del tema; se hizo una tirada de 450 ejemplares en papel offset y 75 o un número parecido en primorosa edición de lujo; inevitablemente, para un selecto público (como, por ejemplo, la Biblioteca Provincial de Baleares, en donde uno de los ejemplares en rústica aguardó diez años en espera de que alguna mano amorosa hiciera uso del cortapapeles). En 1966 se publicaba en *Antología catalana* su último libro de versos, *Teoría dels cossos.* Por fin, Ferrater gozaba de una buena distribución, y por primera vez publicaba como maestro. En 1968 apareció su obra poética completa con el título, ya citado, de *Les dones i els dies.*

Los últimos años de su vida los dedicó a dar clases en la Universidad Autónoma de Barcelona y al trabajo en una editorial, escribiendo numerosos estudios críticos de gran interés, prólogos y otros trabajos. Había emprendido también un ambicioso estudio sobre la lengua catalana, proyectaba una gramática generativa, algo que nadie ha hecho aún; pero apenas publicaba poemas, revisando su obra completa y analizando su absoluta coherencia. Casi me atrevería a decir que ya había escrito cuanto «quería» expresar. En actos culturales y conferencias, sus oyentes quedaban encantados. Tenía un físico de aspecto sobrecogedor, debido a que padecía del hígado y de los riñones, a lo que unía una delgadez extrema. En contra de su aspecto, era un hombre amable con todos aquellos que se le acercaban, y no dudaba, como hizo en muchas ocasiones, en hablar de temas muy íntimos a desconocidos, sin la menor afectación. En una de sus últimas alocuciones en el cine-club Informe 36, a donde había ido a hablar de la simbología concretada en *El perro andaluz,* acabó refiriéndose primero a su obra *Teoria dels cossos* y finalmente a su vida. Dijo entonces que dependía de él el día en que iba a morir. Si algún día consideraba que la vida no le deparaba ya nada interesante, sin ninguna tragedia, dejaría de vivir. Algunos meses después, con la placidez anunciada, una bolsa de plástico alrededor del cuello le impedía respirar. A la mañana siguiente, o la misma mañana, su asistenta hallaba el cadáver. La noticia saltó a diarios y revistas, que se apresuraron a escribir semblanzas sobre el poeta fallecido. Deseo describir, para perfilar su personalidad humana, las fotografías que las revistas publicaron las semanas siguientes. En una de ellas, Ferrater está sentado en el suelo y apoyada su espalda en la pared, calzado con zapatillas de baloncesto, vestido con pantalones vaqueros y una camisa desabrochada; otra, que figura en la portada de su obra completa, es un primer plano del rostro, lleva unos lentes negros y muestra una sonrisa amable y dolorida.

LA POESIA DE GABRIEL FERRATER

Los dos grandes temas de la poesía de Ferrater son, como el título de su obra completa indica, las mujeres y los días. El poeta los aborda con dos premisas previas, que están contenidas en toda su obra: por un lado, la necesidad de que el poeta cuente algo íntimo, fruto de su experiencia vivida, y, por otro lado, la actitud de decir absolutamente la verdad, destruyendo prejuicios innecesarios, tanto en la forma poética como en hechos y principios establecidos. Esta actitud le lleva en ocasiones a la ironía malévola o al desconcierto del lector. Los muchos años de lectura dieron a Ferrater una técnica depurada y una astucia expresiva nada común; por eso consigue mantener el poema en los cauces que él desea, conservándole a distancia, sin manosear los temas, según el consejo de Brecht, y es así como consigue una vibrante emoción y un efecto contenido que cala con profundidad. Ferrater no hace uso casi nunca de imágenes o metáforas que sorprendan al lector; él mismo, en sus poemas, se califica de poeta gris y pedregoso cuando recuerda el universo mi-

nucioso de Borges o Lowel. Tampoco su vocabulario es excesivamente amplio, aunque sí preciso. Usa expresiones y vocablos corrientes y vulgares en el catalán familiar, de difícil paralelo con el castellano, que le permiten precisar el significado deseado, al mismo tiempo que se olvida de las palabras consideradas poéticas.

Ferrater, a lo largo de su obra, no exclusivamente poética, nos va recordando sus maestros o sus escritores preferidos. Destaquemos los poetas catalanes Carner y Foix, a los que prologó sus respectivos libros *Nabí* y *Els lleons transparents*, de los que era un profundo conocedor y estudioso. Brecht fue el poeta cuya lectura indujo a Ferrater a escribir definitivamente; es, pues, indudable su influencia y el coincidir de ideas estéticas. También manifestó repetidas veces sus preferencias por los poetas ingleses T. S. Eliot, Robert Graves, Yeats, aunque el posible influjo sobre su obra sea más improbable. Entre los poetas castellanos, sólo un nombre: don Antonio Machado.

La guerra civil llena muchos de sus poemas, vista desde la niñez, como en su perfecto y sobrecogedor poema *In memoriam*, que encabeza su primer libro, o la influencia de la posguerra en la juventud, como en su *Poema inacabat*.

Ferrater contempla el paso de los días y de las horas, mientras su inteligencia gusta de entender ese mundo que se le ofrece. La mente madura del *poeta*, cuando contempla los días que han huido de su alcance, lo hace sin dolor, sin odio. Están llenos de ternura los poemas en que revive los sufrimientos de la infancia. «*Da nuces pueris*, dad nueces a los niños, porque a los niños les gustan las nueces; no escondáis este sabor agradable a su paladar, porque ellos, como nosotros, tienen derecho a la felicidad.» Esa ternura alcanza también a la juventud en el *Poema inacabat*, sobre el que volveremos luego, o a los seres que considera desgraciados, como la chavala no bella, indudablemente virgen, que practica el juego erótico de buscar el contacto de su brazo con otros brazos, el del poeta, en el metro, gracias a la impunidad que la masificación puede otorgarle. A veces, el análisis se vuelca sobre la propia existencia; entonces nos ofrece sus versos más terribles, entonces el horizonte puede ser una línea trágicamente verídica, o simplemente una desconsolada alusión al engaño que impera en nuestros presumidos conocimientos, ese terror con que los hombres veneran la verdad.

El tema amoroso en Ferrater es de la máxima importancia. Su idea estética de romper toda artimaña en la expresión hace que se olvide de ese ser mítico que suele ser la amada; nada, por tanto, de oler como una flor, ni de expresiones como «la rosa de tu pubis». No; la amada es un ser verídico, que yace muy cerca del poeta, que suele pensar de otra manera o que es mucho más joven. Sus palabras a veces escuecen por dolorosas; es en suma una individualidad definida, con vida propia. Sin embargo, la emoción del instante está perfectamente conseguida; ello se debe, sin lugar a dudas, a la pericia técnica del poeta. Estamos, pues, ante una poesía erótica de nuevo cuño, que es posiblemente el gran hallazgo expresivo que el método de Ferrater, adquirido en la lectura de poemas y crítica literaria de

otros autores, nos ha brindado al romper con la artificiosidad, a veces cursi e ingenua, de la poesía amorosa.

Gabriel Ferrater está relacionado, por edad y por amistad, con muchos de los poetas catalanes de la generación sin nombre de la posguerra, tales como Gil de Biedma, Barral, etc. Especialmente con Gil de Biedma, las muchas charlas amistosas de ambos poetas estuvieron llenas de intercambios de ideas sobre lo que debía ser la poesía, lo cual se ha hecho patente en la semejanza relativa de la obra de estos dos poetas, siendo de caracteres tan distintos. También coincide, a mi modo de ver, con el poeta valenciano Francisco Brines, aunque estos dos poetas no llegaran a conocerse: por un lado, en la idea de que la poesía debe comunicar algo íntimo y propio de la persona; por otro, en la profunda intensidad y delicadeza en los poemas sin hacer uso de imágenes excesivamente ostensibles.

EL «POEMA INACABAT»

El *Poema inacabat (Poema inacabado)* es la síntesis de Ferrater; en él se encuentran casi todos los temas y matices expresivos del poeta, y en gran parte, a través de él, se puede entablar contacto con el hombre. El poema, en su forma externa, es una larga sucesión de octosílabos, 1.334, que riman apareados. Bajo esta estructura va fluyendo interiormente el poema con un tema premeditado: el derecho a hacerse independiente, la necesidad de romper toda alienación con que el vivir cotidiano intenta adocenarnos. El poeta no dirige su mensaje a todos, sino que lo hace a los jóvenes, porque —presupone— son de los pocos, no los únicos, capaces de aceptarlo. El poema, pues, se centra en la juventud, cercana a la adolescencia, y pretende destruir todos esos conceptos, «reyes magos», que la envuelven. La narración del poema está desarrollada aprovechando al máximo las interacciones entre dos realidades distantes en el tiempo de una generación: la sociedad española de posguerra, y el tiempo presente del poema: la década pasada. En la primera transcurrió la juventud del poeta, en la segunda se halla la juventud de Elena y la madurez del poeta. Ferrater lleva en este poema su respeto a la verdad al extremo máximo que le es posible; textualmente: «Cuenta que no diremos mentiras / de nosotros. La verdad / nos parece más interesante / porque nos lleva a nosotros dentro.» Llega en ocasiones al sarcasmo, pero prefiere normalmente la ironía, o sencillamente la exposición de la verdad oculta.

El poema se inicia con un preámbulo en el que incluye la dedicatoria: Elena; las deudas expresivas: Chrétien de Troyes; los maestros: Foix y Carner; los afectos: Gil de Biedma y su debilidad, anteriormente ya expresada en uno de los poemas de *Menja't una cama,* por una Edad Media sin cabalgadas ni bandoleros ni sarracenos. La narración discurre luego como un largo diálogo entre el poeta y Elena. La realidad pasada es reordenada desde el presente y se analiza el presente, donde Elena vive su juventud, con el catálogo de un pasado. El poeta anda a la búsqueda de un héroe, que tarda en presentarnos, nos lo describe con pantalones vaqueros y con zapa-

tillas de baloncesto (tal y como se dejara fotografiar una vez); nos habla de sus pasiones políticas, de sus tribulaciones, del sufrimiento de aquellos años, pero subraya que en aquélla, como en cualquier otra circunstancia, hay muchos momentos de felicidad, aunque medita lo azarosa que resulta al joven conseguirla: «Querría creer esto que me dice / tu tiempo, que se han encontrado caminos / de ahorrar al joven agonías / de dudas y remordimientos.» El poema luego aborda la visión de una familia catalana de posguerra, y desea describirnos su heroína, a la que, voluntariamente, deja apenas esbozada. Acaba el poema con un deseo, con una despedida a Elena, y a todos los jóvenes que lo leen: «Barca nueva, que tengas buen viento.»

En este poema, como en toda su obra, Ferrater mantiene una distancia respecto a la narración; también en él encontramos excelentes muestras de ternura, como en el verso final ya transcrito, con respecto a la juventud naciente. El poema sigue un curso sinuoso, dentro del rigor de su narración, brindándonos a veces unos versos irónicos y sarcásticos (como cuando se refiere a un verso de Maragall, burlándose de los burgueses, que estos mismos, años después, graban en una lápida, nos viene a la memoria un poema de Cernuda hablando de otra lápida para Rimbaud y Verlaine en su ocasional y sobradamente conocido domicilio en Londres), o en ocasiones nos sobrecoge con algún verso hablando del alcohol, de la morfina, del dolor humano, del suicidio... Y nos ofrece serios motivos de meditación; no se limita, ni mucho menos, a referir ideas que conozcamos por otros o posible fruto de una meditación que en todos tiene las mismas tesis; muy al contrario, nos ofrece modelos de comportamiento muy diferentes a los comúnmente aceptados como razonables; digo «razonables», no «buenos», como algún digamos contestatario puede suponer. Yo retengo en mi memoria estos versos, que me dolieron bastante la primera vez que los leí:

Prou et deurà si va aprenent
que és art llarga fer-se decent
i decent vol dir solitari
lluny de strip-tease *fraternaris*

Suficiente te adeudará si aprende
que es arte larga hacerse decente
y decente significa solitario
lejos de strip-tease *fraternarios.*

Esos *strip-tease* están a la orden del día en la rica edad del vacile cotidiano respecto a un mundo que nos, o me, resulta difícil asumir. Pero ésta es una muestra, tal vez excesivamente personal, de lo que el poema consigue. Yo pido disculpas al lector porque tal vez le haya ofrecido una lectura del *Poema inacabat* excesivamente parcial que sólo puede ser útil a la generación de veinteañeros; indudablemente, son posibles otras lecturas del poema más acordes con la circunstancia del lector, pero no dudo que en lo anterior podrá encontrar claves suficientes para abordarla.

ANGEL TERRON HOMAR

Calle Obispo Calanellas, 104
PALMA DE MALLORCA

BREVE ANTOLOGIA TRADUCIDA

UTERO

Hace ya unas cuantas horas que está aquí.
Partes de su cuerpo, no las más íntimas,
pero partes de su cuerpo, se han esparcido
y repartido por las cuatro o veinte esquinas
de esta habitación. Y ahora vivo
enclaustrado en la cosa que amo.
Un movimiento que hago, y que me lleva
más allá de mi propósito, toca una media
o un zapato o un jersey o una falda:
las parcelas de la tierra que es mía.

SIGNO

¿Qué pincel de Oriente
obedecéis, que os dibuja
un signo de caricia?
Rayas de uno y otro cuerpo
no se distinguen. Dejad
que os llegue el abrazo
asombrado. La mano
se te inclina lejos. Un pie
te aprieta la cara.
Ves
que ella no lo leerá
como tú, el ideograma
del instante, el trazo de ánimo
que os aprieta este nudo?
Ella calca un fantasma.
Tú complicas recuerdos.
Ríe de haberlo osado.
Ríes de que quiera, flexible,
perseguirlos contigo.

IDOLOS

Entonces, cuando yacíamos
abrazados delante de la ventana
abierta a la pendiente de olivares (dos
simientes desnudas en un fruto que el verano
ha abierto violento, y que se llena
de aire), no teníamos recuerdos. Eramos
el recuerdo que tenemos ahora. Eramos
esta imagen. Los ídolos de nosotros
para la sumisa fe de luego.

CONOCIMIENTOS

Subo la escalera del metro
de prisa, que se me ha hecho tarde.
Hace ya media hora que tenía
otra escalera que subir.
Me sorprende y me pasma la cercanía
del vacío, en el último peldaño.
Marco el plano de piernas que pasan,
con los ojos, como con un nivel.
Piernas que caminan por la noche
como por un vago despoblado.
¿Qué saben, las cándidas cómplices,
del gran juego que van estrellando?
Mujeres absortas consideran
que tal vez les ha mentido.
Las que van hartas, ya serenas,
no saben a quién mintieron.
Los hombres que bajan de los coches
conocen los alcoholes amargos.
Tres chavalas van juntas para reír
y saben sólo que acabaron el trabajo.
Todos saben pensar alguna cosa
de algún dinero, ínfimo o grande.
Respiran todos. No todos recuerdan.
Yo sé dónde está tu cuerpo.

LAS MOSCAS DE OCTUBRE

Mojada, la playa se incrusta, más larga
que todos los veranos. Aprendes a mirártela vacía
de soles que se fingen ocultos, y radian
cuando un labio reencuentra la sal insolente de una piel.
Cuesta desvelar mañanas, y las tardes caminan
por un oro con manchas malsanas, que pesa y se ciega,
charco tras charco.
(Un corazón de mal drenaje.
La imagen que no se deshace)
Vives sólo ellos, negros
coágulos del fervor que se recoge a mediodía, exultantes
de no verse caducos, los recuerdos.
Es larga la playa, caminas, la tarde no te arrebata
suficiente paciencia. Mirarás sin entrar en ella,
muchos meses, la mar que se convulsa espumosa
de esfuerzo, como la piel de una mula que el tábano
no deja en reposo.
(Y si una mujer esconde
la cara bajo tu pecho, para que no veas
como la revuelca la oscura corriente que has desatado.
si luego, la mano leve sobre una mejilla,

le perdonas su miedo, le agradeces
que, junto contigo, se haya dejado llevar
hasta el remolino donde el miedo que os arrastraba
de lejos a ligaros, no se reconoce
—¿volverás a llamarlo vida? ¿No vale más
que caiga un invierno?)
Y todavía, los trenes de noche
cómo pitan al pasar, crueles de proyectos, y tuercen
una sonrisa al hombre que, por siempre, querría
saber, para siempre feliz, que la vida ha sido toda,
que nada no será.

TANTO NO ATORMENTA

Las horas amigables no te dejan solo
casi nunca. No te cuesta nada
verlas fluir embarulladas, como los mechones
de una niebla de lento ondular.
Uno que se evade, casi nunca
deja de llevar a otro a su lugar
del aire: así respira un hombre sano.
Casi nunca te cuesta nada
olvidar el quiebro del gemido, el golpe de viento
como una madera que se astilla, y la visión
del paisaje, un instante nítido, tu tierra
de líneas terriblemente verídicas.

LA CIUDAD

Llena de calles por donde me perdí
para no pasar por los lugares donde me conocían.
Llena de voces que me han llamado por el nombre.
Llena de habitaciones donde he cobrado recuerdos.
Llena de ventanas desde donde he visto crecer
los montones de soles y lluvias que se me han hecho años.
Llena de mujeres que he seguido con la mirada.
Llena de niños que sólo sabrán
cosas que yo sé, y que no quiero decirles.

[*GABRIEL FERRATER*]

COMENTARIOS

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

HACIA UNA POETICA DE GARCILASO: LA SUBVERSION DE LA ARMONIA EN SU ARTE; APUNTES SOBRE LA «EGLOGA PRIMERA»

La interpretación tradicional de la *Egloga primera* de Garcilaso se basa en la idea de que el poeta intentaba crear un mundo armonioso de acuerdo con la supuesta formación estética de su estancia napolitana (1). Se trata, pues, según esa lectura, de una obra que expresa una dulce melancolía resignada frente al tema de la infelicidad amorosa (2). De dicha infelicidad, como muy bien se sabe, nos ofrece Garcilaso dos ejemplos: el de Salicio, que ha sido rechazado por su pastora, Galatea, y el de Nemoroso, cuya pastora, Elisa, le ha sido robada por la muerte. Los pastores superan su dolor cantándolo, y, por tanto, estetizándolo; y el poeta inmortaliza el amor correspondido, los momentos felices del pasado evocados por sus pastores. Así, aunque lloran la pérdida de la felicidad, lo hacen hermosísimamente; y además, puesto que dominan por más musicales e impresionantes los versos que cantan la felicidad pasada, reina la armonía en todo el poema. La égloga sería, entonces, una demostración perfecta del clasicismo de Garcilaso, si por clasicismo entendemos, entre otras cosas, la moderación en la expresión de lo afectivo mediante rigurosas normas formales y racionales, es decir, la subordinación de las emociones a los cánones del arte (3). Cuando se habla de clasicismo renacentista, se da por supuesto lo armonioso; y no puede ser de este tipo un poema que niegue, formal

(1) Es lo que se nos viene diciendo desde el siglo XVI. En nuestro trabajo, el estudio crítico de la obra garcilasiana más conocido propone un «decisivo tránsito del poeta desde el arte de cancionero hasta el mundo quintaesenciado de las églogas, con su paladeo sensorial de todas las bellezas» (p. 15); incluye la *Egloga primera* entre los poemas más maduros, los de la «plenitud», durante la que «Garcilaso ha alcanzado la paz espiritual. Resignado a permanecer lejos de los suyos y de la corte, los amigos que ha encontrado en Nápoles llenan en parte el vacío del destierro» (p. 125); y considera «la armonía existente entre la emoción humana y el fenómeno natural» como «la nota básica del poema entero» (p. 133). Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, 2.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1968.

(2) Sostiene esa tesis acerca de las églogas otro estudio conocido: Margot Arce Blanco, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1930. Se repite en numerosos artículos de revista.

(3) Véase, por ejemplo, el artículo de Margot Arce (de Vázquez) «La *Egloga primera* de Garcilaso», *La Torre*, II (1953), p. 67, citado ya en otro estudio mío del poema: «Garcilaso's *First Eclogue and the Lamentations of Love*», *Forum for Modern Language Studies*, IX, número 2, 1973, p. 198.

e ideológicamente, el dominio de la armonía en el arte y en la visión del mundo (4).

En este artículo me he propuesto demostrar que Garcilaso, no está hablando en la *Egloga primera* de moderación, resignación, etc., ni siquiera de armonía; sino que, por el contrario, *nos está afirmando la realidad de la discordia* frente al encanto irreal e ilusorio del arte (5).

La égloga es, a mi juicio, una obra desesperada, violenta, que subvierte el optimismo de las armoniosas doctrinas renacentistas para sugerirnos que esas ideas no corresponden a lo real, sino a lo artístico, a la bella ilusión que es el arte, una ficción humana frente a la muerte. Nos engaña el encanto del poema, nos mece y adormece su música, pero no nos debe engañar del todo, porque cuando se despiertan los pastores al final («recordando / ambos como de sueño», 417-8), Garcilaso nos está invitando a hacer lo mismo: a darnos cuenta, despertándonos, de la realidad, del transcurso del tiempo, de lo inexorable de la muerte en general, y de la nuestra, en particular (6). El tiempo en la égloga es el día, desde el amanecer hasta el anochecer; el sol simboliza la vida del hombre; los pastores intentan

(4) Acierta Margot Arce al comprender el «ideal de belleza clásica» renacentista como «la visión de un mundo ordenado y armonioso», *op. cit.*, p. 51; pero no acierta tanto al identificar ese ideal con la poética garcilasiana.

(5) En primer lugar, se trata de una doble ficción, es decir, que dentro de lo ficticio del poema existe otra ficción, a saber: el relato de los dos pastores. Las perspectivas que hay que tener en cuenta al leer el poema son, por consiguiente, cuatro: la de Salicio, la de Nemoroso, la de Garcilaso y la del lector (o, si se quiere, las de todos los lectores de la égloga).

Por cierto que también hay otras: las supuestas de las dos pastoras, la del feo amante de Galatea, la de Piérides, la de la comunidad pastoril, quizá, incluso la de la Naturaleza, que, de hecho, no participa del dolor de los pastores ni puede en realidad hacerles el más mínimo caso. Esto quiere decir que en vez de tratarse de un poema en el que sea lícito identificar los sentimientos de los personajes principales con los del autor, de lo que se trata es de lo contrario: un poema perspectiva, es decir, con diferentes puntos de vista (incluso el del autor), y frente a los cuales deberíamos vernos obligados, como lectores perspicaces, a definir el nuestro, a situarnos a nosotros mismos dentro del complicado juego montado por el poeta entre el sujeto y el objeto, entre memoria y hecho, entre ficción y realidad, entre arte y vida; a la vez que igualmente nos interesa distinguir el punto de vista del autor del de sus personajes y también, se supone, del nuestro. Así comprendido, el poema adquiere el enfoque crítico e irónico que debiera haber sido siempre posible adivinar en él. No lo han adividinado los garcilasistas porque, empezando con El Brocense, en vez de hacer crítica literaria, se han dedicado a identificar fuentes y personajes históricos, aseverando sobre todo que Salicio es anagrama parcial de Garcilaso y que Nemoroso representa a Boscán *(nemus* = bosque), al mismo Garcilaso *(nemus* = vega) o a don Antonio de Fonseca, opinión de Herrera, repetida por Azara y otros, basada en la identificación Elisa = Isabel, y en la respetable inferencia de que sólo es decente que el viudo de una mujer llore su muerte. La crítica moderna no ha insistido tanto en la identificación histórica de los pastores, prefiriendo suponer que todos ellos representan aspectos de la vida del poeta, pero dicha hipótesis, aunque probablemente más razonable, lejos de reducir la confusión general, ha aumentado la tendencia a atribuirle al poema una univocidad exagerada. El lector moderno, confuso, se dice en efecto: «Si Salicio es Garcilaso y lo es también Nemoroso, los sentimientos de ambos pastores son los del poeta.»

(6) Sobre «recordando / ... como de sueño», véase mi *art. cit.*, pp. 195-6. El texto que cito en este artículo es el de Elías L. Rivers, Garcilaso de la Vega: *Obras completas*, Madrid, 1964.

suspender el tiempo cantando, encantándose, y si nos encantan a nosotros, lectores del poema, suspenden también *nuestro* tiempo, es decir, que nos hacen entrar en el mundo ilusorio, atemporal, de su arte. Mientras tanto, huelga decirlo, el sol prosigue su trayectoria, lo cual significa que la vida de los pastores, la nuestra, la del hombre, se acerca inevitablemente a su fin, y nuestro encantamiento, o sea, el arte, es sólo sueño, que procura vanamente hacernos olvidar el proceso que define nuestra breve existencia. El arte es una estratagema evasiva para anular la realidad, pero nunca logra suprimirla, porque la realidad es nuestra trayectoria hacia la noche, la muerte, y esa trayectoria no se interrumpe por nada, sino que continúa, tanto si nos apetece admitirlo como si no. La función del arte es consolatoria, pues al hombre le cuesta enfrentarse con la brevedad de la vida y la certidumbre de la muerte; la belleza del arte tendrá su valor propio, pero eso no le resta la vanidad fundamental de su propia ilusión. Nos lo indica Garcilaso en el detalle de los «ciervos temerosos, / que en vano su morir van dilatando», (19-20). Nos juntamos, poeta, pastores y lectores, intentando «dilatar» nuestra muerte con el arte de la égloga. Pero sólo hasta cierto punto, en el caso del poeta y de los lectores atentos, para los cuales resulta críticamente necesario desencantarse a tiempo. Expliquémonos.

El «arte» de los pastores lo crea realmente Garcilaso, pero lo crea para distanciarse de él, para definir sus límites, para dejarlo creado como objeto atemporal, para demostrar que la armonía evocada en él es ficticia, y para indicar que la realidad es discordante, la discordia producida por la contradicción entre nuestro afán de inmortalidad y nuestra condición mortal. En otras palabras, la armonía es ideal (neoplatónica) y la discordia real. Armonía se refiere a sistema, a principio, a valor eterno, trascendental; discordia es lo que, simplemente, ocurre: la muerte. Es análogo el tema de la felicidad amorosa: la de Salicio y Nemoroso es una felicidad pasada, es decir, una *idea* de lo que es felicidad, idea presentada mediante los recursos del arte, una evocación estetizada, una ficción. La felicidad no existe en el *presente* de los pastores; y como sólo versión del pasado, ¿qué realidad objetiva puede tener? La realidad del presente de los pastores es precisamente la ausencia de felicidad, su falta (7), mientras que la realidad de su futuro no es nada más ni

(7) Lo reconoce A. A. Parker: «The poem deals with the unhappiness that follows from broken love», aunque acto seguido parece afirmar lo contrario: «In the *canción* of Salicio, the theme in the ordered harmony that should exist in the universe»; véase A. A. P., «Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue», *Bulletin of Spanish Studies*, XXV, 1948, pp. 222-227.

Quizá sea comprensible la contradicción, ya que no se puede hablar de armonía sin implicar discordia, y viceversa; pero el tema de la égloga, si aseveramos que sólo hay uno fundamental, no puede abarcar una paradójica y contradictoria pluralidad.

menos que la muerte. La ecuación renacentista, AMOR=FELICIDAD==ARMONIA carece de actualidad en el poema, pues cuando empiezan a cantar Salicio y Nemoroso, de lo que están cantando ya es de su pérdida, es decir, que en el presente del poema sólo hay discordia. Ahora bien: Garcilaso está profesionalmente obligado a practicar el arte que cultiva engañándonos; y lo hace magníficamente, con la armonía formal, la música del «dulce lamentar» de sus pastores (8), y sólo se refiere al final a lo ilusorio; pero nótese que la ilusión es la de Salicio y Nemoroso, el sueño es suyo; no ha soñado Garcilaso, sino que ha «presentado» el sueño de sus ciraturas. Así se distancia Garcilaso del arte de sus pastores. Esto quiere decir que el poeta no se confunde con sus pastores y permanece fuera de su ilusión, a pesar del hecho de que él evidentemente los ha creado. Por eso, aunque acaso se pueda suponer que los pastores representan al mismo poeta en distintas épocas de su vida, no se debe afirmar que eso tenga mucha preeminencia vital en el período de creación del poema. Así, por ejemplo, la identificación SALICIO=GARCILASO ha hecho suponer que las palabras de Salicio corresponden a los sentimientos del poeta cuando compuso la égloga (9). Esta hipótesis es absurda, puesto que Salicio, en su postura ligeramente ridícula de amante no correspondido, por no decir cornudo, expresa la lacrimosidad exagerada, desenfrenada y sentimental que el poeta quiere condenar. Para evitar confusiones, es esencial situar a Salicio donde lo sitúa Garcilaso, en el mundo irracional del amor cortés de los cancioneros y concretamente en la efusiva tradición indulgente y sentimental de las muy castellanas lamentaciones de amores que se pusieron tan de moda en los años juveniles de nuestro poeta (10). La canción de Salicio, por excesivamente afectiva y efusiva, poco tiene que ver con la moderación clásica expresada, según se afirma, a lo largo de la égloga; es condenable por lo exagerado de sus sentimientos, los cuales carecen del clasicismo que

(8) Ya me referí (*art. cit.*, p. 199) al agudo estudio de R. Ter Horst «Time and the Tactics of Suspense in Garcilaso's *Egloga primera*», Modern Language Notes, LXXXIII, número 2, 1968, pp. 145-163, en el que comenta ese posible engaño inicial del «dulce lamentar». Me parece que la evidente armonía formal de la égloga (su suave música, la simetría de su construcción, etc.) ha hecho suponer una armonía de contenido, de tema y de pensamiento, disfrazando la fuerza de los sentimientos y conflictos que contribuyen en gran parte al auténtico valor estético del poema.

(9) Para apreciar ese distanciamiento crítico no ayudan afirmaciones del tipo de la siguiente: «Salicio-Nemoroso is the poet; Galatea-Elisa is D.ª Isabel Freyre...», en William J. Entwistle, «The First Eclogue of Garcilaso», *Bulletin of Spanish Studies*, II, 1925, p. 89.

(10) La canción de Salicio, con su estribillo, *Salid sin duelo, lágrimas, corriendo*, se inspira en la lacrimosidad competidora de las lamentaciones de amores castellanas, las cuales a su vez representan una adaptación profana de las lamentaciones de Jeremías; y el mismo estribillo, *Salid sin duelo*, adapta unos versos de las *Lamentaciones de amores* de Garci Sánchez de Badajoz («Lágrimas de mi consuelo... Salid, salid sin recelo»). Véase mi *artículo citado*, pp. 192-9.

se le suele atribuir a todo el poema. Así, el lector atento debe compartir con el autor la crítica que éste hace de Salicio. Tomemos, otro ejemplo más, los celos de Salicio (el tema *actual* de su canción). La infidelidad de Galatea le parece monstruosa, porque padece la «discordia» de haberla perdido; pero el mundo mortal no está hecho para eternidades armoniosas, ni para poseer nada para siempre. El mismo Salicio llega penosamente a comprenderlo en la estrofa XI; vamos a detenernos un momento en ella:

¿Qué no s'esperará d'aquí adelante,
por difícil que sea y por incierto,
o qué discordia *no será juntada?*
Y juntamente ¿qué terná por cierto,
o qué de oy más no temerá el amante,
siendo a todo materia por ti dada?
Quando tú enagenada
de mi cuydado fuiste,
notable causa diste,
y enxemplo a todos quanto cubre'l cielo,
que'l más seguro tema con recelo
pérder lo que estuviere posseyendo.
Salid fuera sin duelo,
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

(141-54; la cursiva es mía)

El relieve afectivo de la estrofa está señalado en los dos últimos versos por la repetición del estribillo «Salid sin duelo», lo cual no ocurre en ninguna de las diez otras estrofas que acaban con el verso «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo». Por lo tanto, parece razonable suponer que, con dicho único caso de repetición, Garcilaso está indicando la importancia particular de la estrofa XI. Y, en efecto, la prueba de que nuestro poeta está insistiendo en la *presencia* de la discordia y en la *ausencia* de la armonía, la tenemos aquí, en el verso 143, ejemplo único en el poema y en toda la obra garcilasiana del uso del término *discordia,* con lo que nos dice el poeta que la discordia está presente para Salicio, «d'aquí adelante», que la está sufriendo, y que eso es su realidad; mientras que la ausencia de la armonía está igualmente señalada por el hecho de que aunque hablan mucho de ella los dos pastores al evocar el feliz pasado del amor correspondido, no aparece la voz *armonía* ni una vez en toda la égloga (11). En otras palabras, Garcilaso hace explícita la discordia del presente, y deja implícita la armonía del pasado. Con eso indica que la armonía del pasado no sólo no sigue hasta el presente,

(11) De hecho sólo aparece una vez en las obras de Garcilaso: «hinchen el ayre de dulce armonía», *Egloga segunda,* 69.

sino que tampoco existió en el pasado, en el plano real. La existencia que tiene es conceptual, subjetiva, artística; es lo que surge cuando aderezamos nuestro pasado, reconstituyéndolo selectivamente, para hacer algo bello, coherente. Al recordar la felicidad novelamos, creamos algo nuevo, idealizamos, es decir, que nos hacemos una idea de lo que era el ser feliz, y no hay que confundir esta ficción con nuestra experiencia vital. La armonía existe en el arte, no en la vida; no está en las cosas, pero puede ser lo que de ellas hacemos o creamos. La felicidad de Salicio son sus recuerdos, su versión del pasado; en el presente y futuro sólo ve discordia; por eso, al hablar específicamente de discordia en el verso 143, lo hace introduciendo presente y futuro mediante el ya mencionado «d'aquí adelante» del verso 141, el «qué de oy más» del verso 145, y en los versos 141-6, cuatro verbos en tiempo futuro, a saber: *esperará, será, terná, temerá.*

No parece gratuita esta enfática acumulación de referencias al presente y al futuro en el único contexto del tema de la discordia. Se trata más bien del momento de la verdad en la canción de Salicio: en esta estrofa XI el pastor logra conocerse a sí mismo saliendo del mundo absolutista e ideal de la fe amorosa (la fe, por cierto, cuasi-religiosa del amor cortés) para darse cuenta de la diferencia entre arte y vida, entre sueño estático, eterno y realidad dinámica, mortal. La ruptura de su idilio armonioso le conduce aquí a dudar de la certidumbre de los valores trascendentales en las relaciones entre hombres y mujeres y a afirmar la ubicuidad de la discordia en el mundo actual. Confuso y desesperado, procura no obstante analizar lo que le ha ocurrido con el amargo escepticismo del hombre que sufre una crisis espiritual. Generaliza: 'Si esto me ha pasado a mí, no existe el amor perfecto, y todas las mujeres son pérfidas'. Notemos sus preguntas retóricas: «¿Qué no s'esperará...? ¿Qué terná por cierto? ¿Qué no temerá el amante?». Efectivamente: la felicidad, amorosa u otra, no suele ser absoluta ni sempiterna en la vida mortal de los hombres. Las preguntas de Salicio mezclan la incredulidad lastimada con el reconocimiento de la discordia como realidad general. Es más: la estrofa nos ofrece una posible explicación parcial de la infidelidad de Galatea: lo que puede haber habido de sofocante y exageradamente exclusivo en su amante. En las estrofas anteriores, Salicio le echa toda la culpa a Galatea, pero en la oncena llega a comprender que la perfidia de la pastora demuestra una inestabilidad latente en los amores aparentemente más idílicos; o sea, que hay razón para «que'l más seguro tema con recelo / perder lo que estuviere posseyendo». Con los verbos perder y poseer com-

pleta Salicio las referencias explícitas a su situación actual: *Perder lo poseído* produce *discordia.* Además *posseyendo* en toda la obra poética de Garcilaso, sólo ocurre aquí, en la estrofa XI de la *Egloga primera* (12). El hecho indica tal vez una crítica por parte del poeta de los amantes excesivamente posesivos: en la estrofa VII, Salicio ya había subrayado la exclusiva inmutabilidad que debía caracterizar sus relaciones con Galatea:

dejas llevar, desconocida, al viento
el amor y la fe que ser guardada
eternamente solo a mí deviera.

(89-90)

Muchos enamorados piensan como Salicio: desean que su amor dure para siempre, pero la articulación de la correspondiente postura moral puede ser irritante y hastiosa si se emplea un vocabulario como el del pastor. «Poseer», «guardar», «deber», «solo a mí», y «eternamente» son palabras que pretenden definir un noble amor ideal; pero están empleadas por un amante humillado y celoso, que las emplea además para subrayar tanto la perfidia de la mujer como su propia honradez. Huelga añadir que abundan los ejemplos literarios de la reacción femenina al amante celoso. Quien insiste demasiado en lo de «guardar», «deber», «solo a mí» y «eternamente» aumenta el riesgo, efectivamente, de «perder lo que estuviere poseyendo».

De todos modos, los celos de Salicio no se explican aceptando todo lo que el pastor nos dice acerca de la ausente Galatea, pues no sabemos lo que ella opina de él. Tampoco sabemos lo que opina de Salicio el nuevo amante de la pastora, aparte de considerarle ridículo, inevitablemente, en su desgracia, según afirma el mismo Salicio: «esse que de mí s'está reyendo» (180). Salicio, por supuesto, no se critica a sí mismo. Se considera más guapo que su rival: «No soy, pues, bien mirado / tan difforme ni feo», etc. (175-6). También se considera rico en ganado, repitiendo el *topos* clásico de la poesía bucólica, tal como lo encontramos, por ejemplo, en las églogas de Virgilio, pero con la diferencia de que en Garcilaso adquiere un más claro simbolismo sexual: presume de superior virilidad el rechazado Salicio, al declarar:

Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo; en mi majada
la manteca y el queso está sobrado.

(169-71)

---

(12) *Posseo* ocurre en el soneto XII, 8; *possesor*, en la *Elegía segunda*, 108; es decir, el sustantivo una vez, con dos usos del verbo en toda su obra.

Si lo de «simbolismo sexual» parece un comentario demasiado moderno y anacrónico, advierto que no hace falta saber nada en absoluto de la psicología freudiana para observar aquí y en toda la égloga la relación entre el amor fructífero y la fertilidad de la naturaleza, tanto como la que existe por otra parte entre el desamor y la esterilidad; pues de esa relación proviene la estructura temática del poema. Es más: sin que sea necesario saber de qué tipo de relación (platónico o físico) habla Salicio al evocar sus amores con Galatea, se puede afirmar que los celos de aquél son de un carácter evidentemente sexual. Lo que pasa es que la violencia de los celos se estetiza, convirtiéndose, por ejemplo, en la bellísima estrofa X:

Tu dulce habla ¿en cúya oreja suena?
Tus claros ojos ¿a quién los bolviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?
¿Quál es el cuello que como en cadena
de tus hermosos braços añudaste?
No ay coraçon que baste,
aunque fuesse de piedra,
viendo mi amada yedra
de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretexida,
queno s'esté con llanto deshaziendo
hasta acabar la vida.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

(127-40)

Pero por bella que sea, por más placer que nos cause el recitarla, no cabe duda de que el «dulce lamentar» de esta estrofa de dulzura sólo tiene su propio arte: se trata de una pasión violenta, discordante y fea —los celos— expresada en una creación artística, por definición hermosa. Garcilaso necesita lograr la metamorfosis estética de la violencia, pero no quiere que ésta desaparezca. Intenta combinar el proceso artístico con la conservación, en cuanto pueda, de la fuerza vital de la pasión. De ahí la extraordinaria tensión de un poema que, como otros tantos del siglo XVI, se desarrolla mediante la oposición armonía/discordia. Nuestro poeta permite que el equilibrio de su propia obra esté constantemente amenazado por la «aspereza» (13) del sufrimiento. La superación completa de la pasión le hubiera dejado escribir una obra más suave, moderada, estoica y resignada (precisamente la idea que la interpretación tradicional ha formado del poema). Pero Garcilaso no buscaba un triunfo tan fácil

(13) Esa aspereza que surge explícitamente en la *Canción cuarta*, que empieza: «El aspereza de mis males quiero / que se muestre también en mis razones.»

e insípido: la grandeza de la *Egloga primera* (y, por cierto, en mayor o menor grado, la de otras obras suyas) reside no sólo en su belleza formal, sino también en la tensión que se produce en el arte más difícil, el que se crea amenazándose a sí mismo con lo que le está opuesto, el desorden vital y espontáneo de las emociones, y procura no obstante una precaria existencia, la que corresponde a su propia función: encantándonos con la ilusión de su extraña atemporalidad divertirnos momentáneamente, es decir, desviarnos, de nuestra carrera hacia la muerte.

Nos hemos detenido en la estrofa XI de la égloga por considerarla una de las estrofas claves del poema. Otra estrofa clave es la última de la canción del otro pastor, Nemoroso; y sin tomarla en cuenta no se puede comprobar la validez (o falta de ella) de lo que hasta ahora hemos dicho del poema. Esta famosa estrofa, la XXIX, parece ofrecer a Nemoroso una solución a la pérdida que ha sufrido. Situando a su pastora muerta en el empíreo católico de los teólogos medievales (14), Nemoroso la revivifica, la trata de santa y pide que interceda para que él también muera joven y tenga lugar la reunión celestial de los amantes en una feliz eternidad. Afirman muchos críticos —a mi juicio, con razón— que estos versos son entre los mejores y los más emocionantes de toda la obra garcilasiana. Dicen lo siguiente:

Divina Elissa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudança ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos,
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

(394-407)

Con la apoteosis de Elisa, el poeta intenta la fusión de elementos paganos y cristianos. Tratándola de divina, la convierte en diosa pagana, pero acto seguido la sitúa en un paraíso católico (la inmóvil esfera empírea de los versos 394-6), a fin de que interceda por Ne-

(14) Ver Otis H. Green, «The Aborde of the Blest in Garcilaso's *Egloga primera*, *Romance Philology*, VI, 1953, pp. 272-8.

moroso. Luego la hace descender a la esfera de Venus para la deseada reunión de los amantes en unos campos elíseos cristianamente glorificados ('*otros* montes y otros ríos, / *otros* valles floridos y sombríos'). La estrofa es un apóstrofe dirigido a la Elisa inmortalizada en diosa / santa; se la imagina glorificada pagana y cristianamente a la vez, en una desesperada póliza de seguro contra la posible inexistencia de la inmortalidad en una o ambas tradiciones. La feliz reunión rogada por Nemoroso no se concibe dentro de una certidumbre y expectativa de fe religiosa, pues empieza con una pregunta retórica en la que dos verbos subrayan como realidad la ausencia de Elisa: «te olvidas» y «no pides». Nemoroso, quejándose del silencio de la pastora, pone en duda la bienaventuranza que proclama en los tres primeros versos que por consiguiente resultan bastante menos afirmativos de lo que acaso parecen. Si Elisa se olvida de Nemoroso en el cielo y no pide nada, la razón es muy sencilla: ese cielo no existe. La conclusión está implícita en la forma de la pregunta de Nemoroso, forma que dista, en cuanto poco positiva, del confiado rezo del creyente. «¿Por qué... no pides?», es por un lado una petición: significa «pido que pidas»; por otro, una queja: significa «si estuvieras (en el cielo), pedirías». Es decir, que la pregunta es ambigua, expresa la atormentada duda del pastor. Es más: está subordinada a dicha duda toda la magnífica evocación del paraíso en el que Nemoroso sitúa la reunión con Elisa. Abunda la evidencia sintáctica de esta subordinación: en los ocho versos inmediatamente posteriores a la pregunta «¿por qué no pides?», nos regala Nemoroso siete verbos subjuntivos: 1) se *apresure;* 2) *rompa;* 3) *pueda;* 4) *busquemos;* 5) *busquemos;* 6) *descanse;* 7) *pueda.* Esto significa deseo de inmortalidad, o sea, expresa una aspiración. Pero tantos subjuntivos subordinados a la duda inicial del verso 397, si indican una aspiración entrañablemente deseada, también sugieren que lo realmente afectivo de la aspiración se debe al hecho de que Garcilaso nos permite entrever, en la ambigüedad del verso que precede a la descripción de la gloria celestial de los amantes, la aterradora sospecha que asalta a su pastor como consecuencia del silencio de Elisa: la posibilidad de la nada.

Nemoroso intenta resolver su duda creando la armonía de la reunión en un eterno paisaje florido de la esfera de Venus, pero no lo consigue como se puede averiguar no sólo en la subordinación conceptual de los subjuntivos a la ambigüedad que acabo de comentar, sino también en el último verso de la estrofa que rompe el glorioso idilio atemporal para volver de golpe a la discordia. Los dos sustantivos, *miedo* y *sobresalto,* inician la nota discordante del

verso a pesar del esfuerzo que hace Nemoroso por evocar un amor inmortal del que estarían excluidos («*sin* miedo y sobresalto»); mientras que la última palabra de este último verso de la última estrofa de Nemoroso es *perderte*. Y así debe ser, puesto que el tema de toda la égloga es la ausencia de la armonía con que sueñan ambos pastores. La estrofa, pues, repite ese tema, en vez de contradecirlo o abandonarlo.

Con la apoteosis de Elisa, Nemoroso construye un mundo inmortal, y no le importa que ese mundo sea una mezcla pagano-cristiana; al contrario, cuanto más, mejor, pues lo que intenta es *realizar* la bienaventuranza, crearla, y, por tanto, saca de ambas tradiciones su escenario celestial, enriqueciendo así la sustancialidad de su ilusión (15). Por las razones expuestas, el poeta nos indica que su pastor no logra convencerse de la realidad de ese mundo que tan desesperadamente representa; queda ilusorio el arte.

Tomando en cuenta la duda de Nemoroso, la cual me parece evidente dentro de la ambigüedad del verso 397 y que, además, encaja perfectamente en la estructura temática del poema tal como en este artículo se describe, se puede apreciar en la apoteosis de Elisa una resonancia, una tensión emotiva, y hasta una humanidad que desaparecen en la interpretación de la estrofa como una afirmación triunfalista y trascendental, una proclamación de victoria sobre la muerte (16). En el texto de la estrofa no encuentro apoyo para semejante noción.

Al contrario, importa notar cómo el poeta rechaza una solución neoplatónica, primero, sembrando esa duda en los campos ideales de Nemoroso; luego, desencantando a ambos pastores en la última estrofa, haciéndoles despertar «como de sueño» para que se acuer-

---

(15) No se trata, pues, de la ortodoxia de Garcilaso, ni le acuso aquí de paganismo: señalé en otra ocasión la influencia en Garcilaso del pensamiento cristiano («Liturgical profanation and its implications in Garcilaso's Second Eclogue», *Beiträge zur Romanischen Philologie*, VII, núm. 2, 1968, pp. 223-228). Me refiero, simplemente, a la duda de Nemoroso respecto a la inmortalidad, duda que, según he intentado demostrar, se manifiesta en la ambigüedad del verso 397, en los subjuntivos subordinados que le siguen, y en ese último verso de la estrofa que, después de tanto paraíso imaginado, nos hace recordar la pérdida del pastor y el sufrimiento que le proporciona su propia vida mortal, en el tiempo presente suyo. Es de notar también cómo se interrumpe la fluidez de esa evocación del empíreo en los tres primeros versos con el insistente ritmo del cuarto: «¿Por *qué* de *mí* te olvidas y no pides?» Rompiendo tan evidentemente la embelesadora música de la apoteosis, subraya Garcilaso la duda aquí introducida por las razones ya expuestas. Insisto en que no hay ninguna razón crítica para suponer deducibles de esta estrofa final de Nemoroso las creencias religiosas de Garcilaso. Sin embargo, el tema de la ausencia de la armonía en todo el poema sí es compatible con cierto escepticismo frente a la fe religiosa. Pero, puesto que las dudas hasta asaltan a los santos, no nos permiten definir de ninguna manera el grado ortodoxo o heterodoxo de nuestro poeta.

(16) «Love is not tied to matter: it rises triumphant over the imperfection of Nature, creating her in a new, because imperishable form» (Parker, *art. cit.*, p. 226).

den de sus rebaños antes de que el sol acabe de ponerse y se extienda esa «sombra que se veyá / venir corriendo apriessa» (414-5) para envolver el mundo en la oscuridad de la noche. No creo necesario insistir demasiado en el significado simbólico de estos últimos versos, por obvio; pero tal vez sea preciso definir el significado literal de esta estrofa última: que la vida exige el desencantamiento y el retorno al oficio diario y al ciclo temporal de la Naturaleza, en el que existe un orden, una armonía, que, por aceptar el tiempo y la muerte, es dinámica, y, por tanto, completamente distinta de la armonía estática y atemporal que corresponde al neoplatonismo y a las aspiraciones contemplativas de los pastores. Ellos no disfrutan de ese 'libre albedrío' de que se nos habla en la *Egloga segunda;* y, de hecho, en la primera, Salicio comenta su enajenación del ciclo natural de

Las aves y animales y la gente:
quál por el ayre claro va bolando,
quál por el verde valle o alta cumbre
paciendo va segura y libremente,
    quál con el sol presente
    va de nuevo al officio
    y al usado exercicio
de su natura o menester l'inclina.

(73-80; subrayado mío)

Esto es la vida, con su orden temporal y su transcurso hacia la muerte. Los enajenados pastores no quieren ese orden dinámico; deseando eternizar un idilio, intentan olvidarse de las leyes naturales que definen su propia mortalidad para vivir en el mundo contemplativo del arte, ese mundo embelesado de la estética, sempiternamente idéntico a sí mismo. A pesar de este distanciamiento crítico por parte de Garcilaso, no cabe la menor duda de que el poeta siente la poderosa atracción del idilio pastoril, por la sencilla razón de que, de no ser así, no hubiera sido capaz de presentárnoslo tan poéticamente. Por tanto, si no notamos la perspectiva crítica del poeta, nos habrá engañado su arte más de lo que él procuraba engañar, tomando en cuenta los adecuados indicios, sobre todo al final (que es cuando importa), de que se trata de una ilusión, un sueño atemporal que no detiene realmente el transcurso del tiempo, ni nuestro inexorable y progresivo acercamiento a la muerte.

PATRICK GALLAGHER

University College
Belfield
DUBLIN, 4 (Irlanda)

EN TORNO A LA POESIA AFRO-HISPANOAMERICANA

En el mundo de la literatura hispanoamericana se destaca un género poético que ha recibido toda una gama de calificativos: «poesía negra», «poesía mulata», «poesía negrista», «poesía negroide», «poesía afro-antillana», etc. Casi todos los críticos que han abordado este tema han defendido con ejemplos y elocuencia la razón del porqué han seleccionado el epíteto que creen más ajustado para definir esta corriente literaria (1).

El hecho de que en el encabezamiento de este artículo se hable de poesía «afro-hispanoamericana» no implica que pretendamos rebatir o estemos en total desacuerdo con los calificativos antes mencionados. Nuestra preferencia por dicho título se ha debido a que si bien es cierto que dicha poesía ha tenido su más nutrido grupo de cultivadores en el área del Caribe, de esta manera creemos estar dándole a su vez mérito a ese otro grupo de poetas de habla española que han practicado este género en países tales como la Argentina, Ecuador, Chile, Perú y Uruguay (2).

Mirando en conjunto la producción poética de índole afro-hispanoamericana, tenemos la impresión que de todo ese conglomerado de poesías se desprenden tres grandes vertientes (3): una que recoge primordialmente el aspecto folklórico y pintoresco del negro; otra, en la cual lo determinante es el grito de protesta social-económico, denuncia abierta contra la discriminación y la injusticia que le oprime, y, finalmente, una tercera en la que el poeta trata de apresar en sus versos el mundo interno del negro, es decir, sus sentimientos, valores, creencias y demás facetas psicológicas del mismo. Aspecto éste que ha sido el que menos atención ha recibido por parte de la crítica.

Entre los autores que han escrito poemas afro-hispanoamericanos, en los cuales brilla fundamentalmente lo folklórico, hay que citar en

---

(1) Consúltese la obra de Oscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamies, *Iniciación a la poesía afroamericana*, Miami, Ediciones Universal, 1973. El libro, además de la diversidad de nomenclatura que nos ofrece, es una obra básica para la mejor comprensión de este género por los numerosos ensayos que recoge, salidos de las plumas de varios escritores que estuvieron en alguna forma identificados con el proceso que ellos mismos enjuician.

(2) Una lista de los principales autores, agrupados por países, que han contribuido o siguen contribuyendo a este género literario aparece en el libro de Fernández de la Vega, *Iniciación...*, pp. 28-29.

(3) Son varias las opiniones que se han formulado sobre las distintas direcciones que emanan de este género. Entre las mismas puede consultarse la de Rosa E. Valdés-Cruz en su artículo «Tres poemas representativos de la poesía afro-antillana», *Hispania*, 54, march 1971, páginas 39-45.

primer lugar a Luis Palés Matos, poeta puertorriqueño considerado como el iniciador de este género (4).

Aunque los primeros poemas de Palés de estilo afro fueron publicados en el año 1926, no es hasta el 1937 cuando el autor se decide a publicar todas sus poesías de esta naturaleza en un libro que tituló *Tun-tún de pasa y grifería* (5), nombre tomado del primer verso del poema «Preludio en boricua» y del cual ofrecemos la primera parte del mismo:

Tun-tún de pasa y grifería
y otros parejos tuntunes.
Bochinche de ñañiguería
donde sus cálidos betunes
funde la congada bravía.

Con cacareo de maraca
y sordo gruñido de gongo,
el telón isleño destaca
una aristocracia macaca
a base de funche y mondongo.
... ...

Al leernos estas dos estrofas notamos que de sus versos se desprende una marcada musicalidad, la cual va a ser una de las características más constante de este género. Emplea el poeta la onomatopeya y nos sugiere muy acertadamente el tambor por medio del vocablo «tun-tún», pero a la vez nos habla de otros sonidos que pueden ser escuchados en un «bochinche» (reunión, fiesta) de este pueblo, tales como el peculiar sonido de las «maracas» o la nota sorda que emite otro tipo de tambor llamado «gongo». Están presentes además un baile típico de la raza, «la conga»; un rito religioso, «la ñañiguería», y hasta algunos de sus alimentos, «funche» y «mondongo».

En resumen, del estudio de estos versos, como ha dicho Raúl H. Castagnino, se desprende que la labor del poeta se traduce en una actitud descriptiva y objetiva que sólo deja traslucir la simpatía del observador por este pueblo (6).

---

(4) Aunque algunos escritores han propuesto a Alfonso Camín como el originador de este movimiento poético, la mayoría de los críticos aceptan a Palés Matos como el verdadero iniciador de la poesía afro-hispanoamericana y la fecha exacta se fija en el 18 de marzo de 1926, cuando el periódico *La Democracia*, de San Juan, publicó su poema «Pueblo negro».

(5) Rosa E. Valdés-Cruz explica dicho título de la siguiente forma: «'Tun-tún' es la onomatopeya del tambor; 'pasa' es el símbolo del negro. Se llama así al pelo duro y ensortijado característico de la raza; 'grifería' es el símbolo del mulato o mezclado; también se refiere a su pelo rizado y retorcido.» Véase su libro *La poesía negroide en América*, New York, Las Américas Publishing Company, 1970, p. 134.

(6) *Escritores hispanoamericanos, desde otros ángulos de simpatía*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1971, p. 299.

Otro poema bastante conocido de Palés Matos es el titulado «Majestad Negra» y del cual ofrecemos sus primeras estrofas:

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba
—rumba, macumba, candombe, bámbula—
entre dos filas de negras caras.
Ante ella, un congo (gongo y maraca)
ritma una conga bomba y bamba.
Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbalan
meneos cachondos que el gongo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra,
y la molienda culmina en danza.
... ...

De nuevo el poeta apela a la onomatopeya y al mismo tiempo hace buen uso de jitanjáforas encaminadas ambas al logro de la musicalidad. Pero en este caso todo el colorido, el movimiento y la sonoridad de sus versos sirven en esencia de pantalla en la que se proyecta la figura de una exuberante hembra que representa a todas las negras antillanas y a esa Tembandumba de Quimbamba, que al caminar tanto mueve su trasero (culipandeando), el poeta la reviste de una marcada sensualidad. Rasgo éste con que se ha adornado a la mujer de esta raza en la mayoría de las poesías afro-hispanoamericanas.

No es nuestra intención presentar la imagen de un Palés Matos absolutamente folklorista y ajeno por completo de las demás realidades que afectan al negro. Tampoco creemos, como ha dicho Miguel Enguídanos, que la «negrería» de Palés sea tan sólo soñada y fantasmal (7).

Nuestro propósito es poner de manifiesto cuál es la actitud que predomina en la producción poética de Palés relativa a la raza negra. En ella vemos al poeta adoptar la postura del observador que mira y nos habla con simpatía no sólo del negro puertorriqueño, sino de la raza negra en general. Al mismo tiempo es obvio que Palés no puede librarse de su amplia cultura y, así, en su poesía afro-hispanoamericana siempre está presente la nota refinada del artista intelectual que le lleva muchas veces a la estilización del tema.

(7) Véase su obra *La poesía de Palés Matos*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961. Sustenta Enguídanos tal criterio basándose, entre otras cosas, en su rígida interpretación de las estrofas finales del poema «Preludio en boricua». *Opiniones contrarias a la de este crítico han sido formuladas por* Valbuena Prat, Tomás Blanco, Margot, Arce, Federico de Onís y otros.

Para la segunda vertiente de la poesía afro-hispanoamericana, o sea, aquella en la que la protesta social es el vértice de la misma, hemos seleccionado como poeta representativo de la misma a Nicolás Guillén.

En la obra de este poeta cubano, la temática negra es en realidad el epicentro de toda su actividad artística. Si bien sus primeros versos acusan la influencia modernista, cuando publica su primer libro, *Motivos de son*, se hace evidente que ya ha trocado la blanca figura del cisne por la del negro cubano. Haciéndose partícipe no sólo de su mundo pintoresco, sino que por momentos parece también compenetrarse con su mundo de valores y problemas vitales.

El segundo libro de Guillén, *Sóngoro cosongo*, en unos versos que el propio autor ha llamado «versos mulatos», se revela con claridad la creciente y ya incontenible preocupación del poeta por la situación social-económica-política a que se halla reducido el negro cubano.

Cuando publica su tercer libro, *West Indies, Ltd.*, la preocupación de Guillén adquiere la magnitud de un grito desgarrador. Pero en este caso no es tan sólo el negro quien le mueve a levantar su airada voz de protesta. Vemos ahora que muchos de sus poemas son meros cantos antinorteamericanos y se hace patente que ya el autor pisa el terreno de la poesía comprometida.

Entre los poemas que muestran al Guillén que clama contra las injusticias sociales y económicas que pesan sobre el negro, tenemos el titulado «Sabás»:

Yo vi a Sabás, el negro sin veneno,
pedir su pan de puerta en puerta.
¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
(Este Sabás es un negro bueno.)

Aunque te den el pan, el pan es poco,
Y menos, ese pan de puerta en puerta.
¿Por qué Sabás, la mano abierta?
(Este Sabás es un negro loco.)

Yo vi a Sabás, el negro hirsuto,
pedir por Dios para su muerte.
¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
(Este Sabás es un negro bruto.)

Coge tu pan, pero no lo pidas;
coge tu luz, coge tu esperanza cierta
como a un caballo por las bridas...
Plántate en medio de la puerta,
pero no con la mano abierta,
ni con tu cordura de loco:
Aunque te den el pan, el pan es poco,
y menos ese pan de puerta en puerta.
... ...

De la copiosa producción de este autor se pueden entresacar un crecido número de poesías en las que se nos ofrece la figura de un negro jocoso, de habla enrevesada y lleno de colorido. Al leernos las estrofas anteriores comprendemos que el poeta cubano ha dejado a un lado el chiste, la bemba y los tambores para ofrecernos un poema ejemplificador del Guillén de la protesta social.

Con «Sabás» nos encontramos ante una de esas composiciones de este autor desprovista de todo ropaje folklórico, en la que se condena abiertamente la angustiosa y precaria situación económico-social en que se encuentra sumida la raza negra. Junto al fuerte patetismo que se infiere de sus versos hay que destacar que el poema, más que un lamento, alcanza el tono de vigorosa queja que se hace acompañar de una repetida conminación para que el negro se rebele contra el yugo que le oprime.

Como muy bien apunta Adriana Tous, la poesía afro de Nicolás Guillén capta los latidos más vitales de ese sector de la población cubana, pero al mismo tiempo sirve de acicate para fomentar un estado de conciencia popular. Al poeta antillano no le interesa cantar al Africa ni a sus pasadas glorias; su poesía trata de crear en el negro cubano un orgullo de raza sincero y efectivo (8).

Como representante de la tercera vertiente, es decir, la que se ocupa preferentemente del mundo psicológico del negro, hemos de mencionar a Manuel del Cabral, autor dominicano que no ha recibido toda la atención que merece por parte de los estudiosos de la poesía afro-hispanoamericana, debido quizá a que en más de una ocasión se ha calificado su obra de desigual, con desaliños y errores (9).

La escritora Mónica Mansour, en su estudio sociológico-literario titulado *La poesía negrista,* considera que en la obra poética de Manuel del Cabral «El tema principal, tratado de maneras distintas, es el abuso excesivo del trabajo de los negros, por el que no se obtiene más recompensa que la miseria y la discriminación social» (10). Tal aspecto, a pesar de su reiterancia, no deja de ser algo externo, pues si ahondamos un poco más encontraremos que muchos de sus poemas sirven al mismo tiempo de ventana por la cual podemos asomarnos para ver ese acongojado y triste ego del negro antillano.

Como ejemplo de su arte poética ofrecemos a continuación el poema «Negro sin risa»:

---

(8) *La poesía de Nicolás Guillén,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971, p. 139.

(9) Véase el libro de Hortensia Ruiz del Vizo *Poesía negra del Caribe y otras áreas,* Miami, Ediciones Universal, 1971, pp. 146-148.

(10) México, Ediciones Era, S. A., 1973, p. 141.

Negro triste, tan triste
que en cualquier gesto tuyo puedo encontrar al mundo.

Tú, que vives tan cerca del hombre sin el hombre,
una sonrisa tuya me servirá de agua
para lavar la vida, que casi no se puede
lavar con otra cosa.

Quiero llegar a ti, pero llego lo mismo
que el río llega al mar... De tus ojos, a veces
salen tristes océanos que en el cuerpo te caben,
pero que en ti no caben.

Cualquier cosa tuya te pone triste,
cualquier cosa tuya, por ejemplo: tu espejo.

Tu silencio es de carne, tu palabra es de carne,
tu inquietud es de carne, tu paciencia es de carne.

Tu lágrima no cae como gota de agua...
(No se caen en el suelo las palabras.)

Del poema transcrito lo primero que salta a la vista es la ausencia de los elementos ornamentales que usualmente encontramos en la mayoría de las composiciones afro-hispanoamericanas. Sin embargo, lo notable del mismo es ver cómo el poeta se hace portavoz del dolor de la raza negra y trata de captar, en esencia, el mundo interno del negro dominicano y, por ampliación, a todos los del continente americano.

Del mismo Manuel del Cabral ofrecemos otro breve poema titulado «Marina negra». Composición que, además de prestarse para ilustrar el rasgo distintivo que hemos apuntado prevalece en la producción de este autor, se distingue, como ha señalado Rosa E. Valdés-Cruz, por el motivo marino que encierra y lo cual no es frecuente la poesía afro-hispanoamericana (11).

Sobre el oro fiero de aquel mar mojado
que golpea el barco como un gran tambor;
sobre el ruido espeso de saladas lunas;
sobre el esperanto que habla el mar con sol.

Los cocolos cantan, y entre sus canciones
usan los cocolos risas de dolor;
su rabiosa risa que en la sombra afirma,
que devora blancas..., que devora blancos
copos de algodón.

Y ya más que el viento de los marineros,
entre los ciclones, oigo otro ciclón;
el pequeño viento que el cocolo estruja
y retuerce dentro de su bandoneón.

---

(11) *La poesía...*, op. cit., p. 177.

De nuevo estamos ante otro poema desprovisto de la nota colorista o folklórica, pero fuertemente impregnado del sentimiento del negro que sufre, de ese «cocolo» en cuya alma, como apresado en una caja de vientos, ruge el ciclón de sus pesares. Como ha manifestado un crítico dominicano, «esta poesía no queda reducida a un juego externo, en ella se siente el dolor de una raza... El cosmo en que el negro realiza su vida en las Antillas no había sido tan profundamente desentrañado... como lo hace Manuel del Cabral» (12).

Hemos presentado a Palés, Guillén y Cabral como representantes de lo que, en nuestra opinión, consisten las tres vertientes principales de la poesía afro-hispanoamericana. Esto necesariamente no implica de que exista la posibilidad o estemos en la posición de poder aislar de forma tajante la obra de cada uno de estos poetas con respecto a lo que constituye de forma global la poesía de este género.

Estudiando con más amplitud la producción de los tres autores citados, podemos comprobar que en la obra de cada uno de ellos se encuentran indistintamente las características generales que tipifican la poesía afro-hispanoamericana, tales como: musicalidad, movimiento, riqueza onomatopéyica, jitanjáforas, efectos sensoriales, sensualidad, imitación del habla de los negros, captación de sus ritos y creencias religiosas, revelación de lo pintoresco y folklórico de esta raza, exposición de sus valores morales y espirituales, sus afanes ante la discriminación, la opresión social, etc.

La nota diferenciadora entre los cultivadores de la poesía afrohispanoamericana se produce cuando uno de ellos muestra especial preferencia por uno de los elementos trascendentales de dicha poesía, ya sea éste el folklore, la protesta social o el mundo interno del negro.

Sólo nos resta advertir que, aun cuando un poeta acuse cierta predilección por una de las vertientes señaladas, no debemos de interpretarlo como un rechazo absoluto de las otras. Consecuentemente, cabe la posibilidad de que al leernos la obra de los poetas ejemplificados en este escrito nos encontramos tanto a un Guillén netamente folklórico como a un Palés Matos exponiendo los conflictos internos del negro o, en ciertos casos, a un Manuel del Cabral convertido en el abanderado de la protesta social.—*IVO DOMINGUEZ (University of Delaware. College of Arts and Science. Dep. of Languages and Literature. Room 325, Smith Hall. NEWARK, Delaware 19711. USA).*

---

(12) Antonio Fernández Spencer: *Nueva poesía dominicana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1953, p. 28.

LA CONCEPCION POETICA DE JOSE HIERRO

Hierro parte de un enorme respeto y sentido de la dignidad del propio oficio.

«Il mestiere di poeta», según frase de Pavese, le parece la resultante de un don. Su sentido adquiere un valor casi sobrenatural, en cuanto que el poeta está obligado a interpretar e interpretarse a través de la palabra necesaria y no de ninguna otra.

Hay, pues, que distinguir entre poesía y versificación, entre arte demiúrgico y artesanía manual: «Poesía es lo que lisa y llanamente llamamos siempre poesía para distinguirla de la versificación» (1). El retoricismo, las recetas del manual literario, son enemigos de la poesía y el verdadero creador los desdeña como un mal superior al prosaísmo, en cuanto mueven a confusiones y desalientan al lector común.

Está claro, sin embargo, que lo que distingue al poeta de la generalidad de los seres humanos no es la calidad de sus sentimientos o la finura de su inteligencia o su imaginación, sino su capacidad expresiva.

¿En qué consiste esa capacidad expresiva? Al establecer las relaciones entre el poeta y su tema a través del verbo, Hierro clarifica este interrogante y le da cumplida respuesta: «El tema, valiéndonos de un símil geométrico, es como una recta horizontal. El poeta es un punto situado fuera de la línea. El poema perfecto es la línea recta que une, perpendicularmente, el punto-poeta con la horizontal-tema» (2). Exactitud es, por lo tanto, el vocablo. El poeta necesita, primeramente, de la palabra exacta, puesto que en poesía *no existen los sinónimos.* Existe únicamente un acierto o una equivocación, según el léxico se haya atenido o no a la exigencia de su necesidad.

Pero la poesía necesita además, como decía Bremond, del «contagio o irradiación», «es decir, creación o transformación mágica por la cual no asumimos en principio las ideas o sentimientos del poeta, sino el estado del alma que le ha hecho poeta» (3). Estamos así en una especie de concepción metafísica del fenómeno poético como un hálito del espíritu recibido desde un mundo ideal. Y el campo expresivo de lo poético será, en consecuencia, la comunicación del alma a través de lo que llamaría Carlos Bousoño «la ilusión de la comunicación» por medio de un lenguaje connotativo.

---

(1) Hierro, José: «Poesía pura, poesía práctica», Rev. *Insula,* núm. 132, Madrid, 1957, p. 1.
(2) Hierro, José: *Poesías completas* (prólogo), Ed. Giner, Madrid, 1962, p. 10.
(3) Hierro, José: «Poesía pura, poesía práctica», p. 1.

Como arma de comunicación que es la poesía, no se moverá únicamente en los presupuestos neoplatónicos del «poema recordado» o el «poema perdido en la memoria». Aun proviniendo de otra esfera presuntamente ideal, es en la esfera de este mundo donde se encarna. Por ello el punto de partida no quita ni un ápice del necesario compromiso con la circunstancia concreta: «El poeta vive en un medio que es su medio histórico. No se limita a darnos un primer plano de su rostro, sino que respira, sufre, piensa y ama rodeado de otros seres con los que tiene mucho en común. Quien lee a un poeta descubre mucho de éste, al tiempo que descubre mucho de sí. Y mucho de su tiempo» (4). De esta unicidad esencial entre los hombres nace la justificación del «yo» en el poema. Lo personal o íntimo es colectivo, de la misma manera que, volviendo la frase por pasiva, lo colectivo se nos hace propio y nos descubre nuestro ser personal. Epica y lírica están obligadas a confundirse en una sola dirección impuesta por las necesidades de su tiempo: «Para mí, la poesía de hoy ha de ser épica, semejante a la novela. Reconoceré a mi poeta nuevo cuando lea un poema narrativo donde esté mi historia y mi intimidad. Donde todos leamos nuestra historia y nuestra lírica» (5).

Su interrelación con el medio es clara, pero no hay que olvidar que el poeta no está solamente comprometido con éste, sino con su arte, con el conjunto de posibilidades expresivas y comunicativas que su arte encierra: «El poeta tampoco puede escribir sólo para que le entiendan los demás: escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderle los otros, ya que somos como una porción de esos otros. De la misma manera que se acepta que sólo es universal y eterno el que es local y muy de su tiempo, ha de aceptarse que sólo puede hablarse a los demás cuando se habla para uno mismo. Pero hay antes que haber vivido entre los demás. De ellos procedemos y a ellos fatalmente hemos de volver a través de la poesía, que es lo más noble que el ser humano puede ofrecer a los demás» (6). Declaraciones éstas en donde no puede asombrarnos la mística del «cuerpo único» establecida entre el individuo y los grupos sociales a que pertenece si tenemos en cuenta no sólo el tiempo histórico en que fueron producidas, sino además el hecho de que iban dirigidas a una Antología de la «Poesía Social», donde imperaban como moneda común pronunciamientos bastante semejantes.

Entonces para comprometerse con el medio se piensa que es preciso comprometerse con uno mismo, levantar desde el fondo del

---

(4) Hierro, José: *Poesías completas*, p. 6.

(5) Hierro, José: «Poesía y Poética», Rev. *Arbor*, núm. 24, p. 35.

(6) Hierro, José: *Poética en «Poesía social», de Leopoldo de Luis*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1965, p. 197.

propio yo el conocimiento de lo compartible y ofrecerlo para que sea efectivamente compartido por los demás. Hábil manera de resolver la solidaridad con el conjunto a través de la fidelidad con el mundo interior.

Hablar para uno mismo y ser auténtico poeta condiciona, inevitablemente, la necesaria dignidad del lenguaje. Hierro entiende que todo creador que estime las razones de sus atributos no puede nunca prescindir de una estética lograda, sea ésta del orden que fuere. La armonía significado/significante es lo que justifica toda estética. Ahí es donde se diferencia de los poetas sociales, pues en ellos el quehacer literario fue muy frecuentemente inarmónico. Los poetas sociales, salvo excepciones contadas (Celaya, Otero, Angel González...) carecieron de público, no transformaron la mente colectiva, no llegaron. Hablaban del pueblo, pero no hablaron al pueblo. Y, lo que es más lamentable, en búsqueda de un fin sacrificaron un lenguaje, que en materia de literatura debe ser siempre el verdadero fin. Su dogmatismo populista les llevó a la tergiversación del poema en favor del compromiso ideológico estricto. Hablaron solamente como hombres y muy escasos de ellos como poetas. Y este error es algo que se apresta a denunciar Hierro: «Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de aceptar los matices más delicados. Se le subvaloró por desconocimiento. El poeta, en un rapto de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales. Por ser claro, quitó el misterio a la poesía, le quitó el espíritu. Una equivocación semejante a la de quien hablara silabeando a un analfabeto por el hecho de que éste silabea al leer» (7). En lo que había no poca parte de incultura de los «cultos» respecto a ese mismo pueblo al que se pretendía servir, aceptando de antemano una incapacidad popular para las sutilezas del arte, como si la poesía anónima —los «Romances Viejos» pongamos por caso— no poseyera uno de los índices simbólicos y una de las capacidades sintéticas más altas que hayan podido darse en la literatura de todos los tiempos.

Se olvidaba que la vinculación de la poesía con el lenguaje es todavía mucho más estrecha que la vinculación de la poesía con la sociedad. Evidentemente pueden darse casos de sociedades sin literatura, pero lo que jamás se ha producido es una literatura sin palabras. Y el principal presupuesto del poema es la palabra digna.

Partiendo de este supuesto, Hierro establece que los fundamentos de toda poesía estéticamente digna deben basarse en la precisión, la desnudez y la sinceridad, elementos condicionadores del estilo que acepta como los más eficaces correctores de su discurso literario.

(7) Hierro, José: *Ibídem*, pp. 196-197.

Es decir, Hierro sería partidario del lenguaje directo, dentro de las limitaciones en que éste es posible a la hora de hablar de la literatura. La inmediatez, la posibilidad de una descripción de la realidad, le parecen de vital importancia para evitar tonos imprecativos, irónicos, impostados o solemnes, que a su entender sólo redundarían en un amaneramiento estilístico. Esa fijeza en estas direcciones normativas es la que, a nuestro entender, produce ese característico tono apagado, a media voz, musical y nostálgico, a que está habituada la belleza sin aspavientos de sus versos.

Que Hierro acepte parasemas de indudable sencillez y eficacia no implica la invalidación de otras estéticas posibles, en tanto que éstas sean adecuadas a sus fines. De hecho hay en él una reconocida admiración por el barroco español, que no se caracteriza precisamente por su sencillez. Lo importante es saber conjugar el «yo» propio con los imperativos generacionales o lo que Machado llamaría ser «palabra en el tiempo». Para Hierro era evidente que ser un hombre de su época implicaba una deuda insalvable de fedatario de la realidad más inmediata: «Los poetas de la posguerra teníamos que ser, fatalmente, testimoniales. Y ello no significa que si como creadores estamos condenados a la poesía testimonial, como lectores seamos capaces de gustar la poesía de la belleza, escrita antes y ahora» (8).

Hierro vuelve a salvar el dilema lenguaje/sociedad con la misma hábil prudencia con que ha sorteado antes el problema de poesía individual/poesía colectiva. Cree, ciertamente, en una estética, pero si cree en ella es en razón de una sociedad dada. No obstante habrá de reconocerse que la vinculación entre estética, sociedad y poesía viene predeterminada en Hierro por una superestructura moral. El poeta se siente obligado a decir unas cosas, a contarlas. Y ello es en razón de su imposibilidad ética de permanecer indiferente ante unos acontecimientos externos. Los poetas de su tiempo, según Hierro, han de contar lo que ven. Es lícita por tanto su rebelión contra la llamada «poesía pura», que no se entiende lo que es en el caso de que sea algo realizable, ya que todas las palabras afectan a la razón, a la imaginación y a la sensibilidad, de las que Valery o Mallarmé es dudoso que hubieran querido prescindir a la hora de hacer un poema compuesto sola y únicamente de poesía.

Por eso Hierro es partidario de la poesía temática, de la poesía con argumento. No cree en los versos, sino en los poemas. Un solo verso puede ilustrarnos, no puede comunicar la totalidad del pensamiento expresado en la anécdota. Hasta que el lector no la conozca íntegramente, no podrá registrar la carga de emoción o sentimiento

(8) Hierro, José: *Poesías completas*, p. 6.

que conlleva. Es preciso el conjunto total de la composición: «No creo en los versos de belleza aislada. Supedito todo al efecto general del poema. Pienso que éste ha de ser una arquitectura firmemente organizada y que cada verso prepara el siguiente y recoge algo del anterior» (9).

A esta proclividad narrativa debe añadirse que el discurso de un poeta no se detiene en un poema. Hierro participa de una concepción más amplia. La dialéctica de los sentimientos, las diversas tesis y antítesis del pensamiento de un autor, forman todas ellas parte de un solo discurso, que es como una oración general que engloba cada uno de los aspectos parciales tocados en cada uno de los diferentes poemas. No conoceremos nunca a un autor si no conocemos su obra completa, única detentadora de su cosmovisión: «Más de una vez he dicho que los poetas actuales somos autores de obras completas. Tal vez porque no consideramos el poema como un todo que empieza y concluye en sí mismo, sino como una parte, una instantánea de nuestra vida. Un poema nuestro es un fotograma. Sólo relacionado con el anterior y el posterior adquiere movimiento. Las obras completas son entonces algo así como una película que se proyecta. La poesía se hace dinámica: hace vivir, en apariencia, al poeta ante el lector espectador» (10). Y ambos a la par, reviviendo la emoción de la anécdota, se comunican y participan, en el grado de sintonización de sus distintas personalidades, un mensaje común.

Pero ya nos ha señalado Hierro que la pura testimonialidad de hechos candentes y objetivo no basta. La ética social no tiene por qué ser superior a la ética del lenguaje, y ahí es donde se advierten los límites de la crónica para pasar del fotograma a la palabra: «Testimonial, puede que pregunte alguno ahora desde lo externo, ¿equivale a poesía que desdeña la belleza formal? En absoluto. La poesía verdadera, sea cual sea el adjetivo que la matice, no puede prescindir de la belleza de la palabra. Pero no entendemos por belleza recargamiento, énfasis, imaginería, empleo de materias verbales preciosas, sino precisión poética, adecuación de la forma al fondo. No existen, a efectos poéticos, palabras bellas y feas, sino palabras oportunas y otras que no lo son dentro del poema» (11). Rigor verbal o equivocación, he ahí el lema de la estética. Consideración de lo oportuno que es el insulto en una pelea y la entonación suave en un diálogo amoroso. Vivisección de los vocablos y los ritmos, selección rigurosa de lo apropiado y rechazo de lo inadecuado. Manejo de todo el diccionario, pero con la relatividad necesaria como para saber que no se

(9) Hierro, José: *Ibídem*, p. 11.
(10) Hierro, José: *Ibídem*, p. 5.
(11) Hierro, José: *Ibídem*, p. 9.

escribe de la misma manera un poema sobre la muerte que un poema sobre la primavera, ni en las palabras, ni en la materia subyacente, ni en el acento de la voz ni en el tono.

Por eso en la poesía de Hierro se deben distinguir, al menos, dos estéticas generales, según el poema se asiente en el «yo íntimo» o haga referencia al «yo social». Como quiera que ambas cosas tienen mucho de común entre sí, en ocasiones apenas habrá una delimitación estilística notable. Existen, sin embargo, grados de consecución más o menos radicales que bifurcan su mundo expresivo: «El lector advertirá que mi poesía sigue dos caminos. A un lado, lo que podríamos calificar de 'reportajes'. Al otro, las 'alucinaciones'. En el primer caso trato de una manera directa, narrativa, un tema. Si el resultado se salva de la prosa ha de ser, principalmente, gracias al ritmo, oculto y sostenido, que pone emoción en unas palabras fríamente objetivas. En el segundo de los casos todo aparece como envuelto en niebla. Se habla vagamente de emociones, y el lector se ve arrojado a un ámbito incomprensible en el que es imposible distinguir los hechos que provocan estas emociones. En general mi poesía es seca y desnuda, pobre de imágenes. La palabra cotidiana, cargada de sentido, es la que prefiero» (12). Es decir, en unas ocasiones se nos presenta el hecho sin emocionalidad—para que sea puesta por el lector—y en otras es la emoción lo que queda, mientras el hecho, elidido, debe de ser imaginado desde fuera.

Esa manera de ser de sus versos presupone una idiosincrasia común con dos facultades estilísticas diversas. Y hablo de facultades porque, una vez hallada su voz personal, no ha existido en José Hierro una premeditada voluntad de estilo. Sus modos de hacer le son connaturales. Es más, son connaturales al poema, que es quien se los exige, pues el primer dictado de la palabra viene del tema escogido para contar, no de la voz de quien lo cante. La habilidad o la fortuna son, a su vez, resultados de esa adecuación entre voz y tema. Pretender que el poeta sea una supraconciencia estética en el momento de crear es tal vez abusivo. Lo que no implica que una evidente proyección del gusto no incida a la hora de escribir y, sobre todo, a la hora de corregir lo escrito.

De esta inmersión estética, demandada por un tácito pacto entre las necesidades expresivas del poema, las del autor y las de la sociedad, nacerá una preceptiva. José Hierro, de común acuerdo con su tesis de la sencillez, intenta reducir la suya en lo que los tiempos demandan. Pero sencillez y simplicidad no son sinónimos, por lo que sus figuras retóricas tienen una amplitud de campo de aplicación

(12) Hierro, José: *Ibídem*, p. 11.

muy varia. Así observaremos las peculiaridades de sus heptasílabos y eneasílabos, comprobaremos la frecuencia de sus rimas asonantadas, la habilidad en el uso del encabalgamiento abrupto y una predisposición al *ritornello*, a la anáfora, al apóstrofe, al paralelismo y a la correlación. Todo ello como la serie imprescindible de circunstancias menores que intensifican el sentido de un poema dentro de las líneas maestras que ya han sido trazadas. Y como en un poeta la mejor comprobación de su teoría es su puesta en práctica, veamos en este texto de José Hierro, que sirve de pórtico al *Libro de las alucinaciones*, la mejor síntesis de todo cuanto acabamos de decir:

La poesía es como el viento,
o como el fuego, o como el mar:
da apariencia de vida
a lo inmóvil, a lo paralizado.

Y el leño que arde,
las conchas que las olas traen o llevan,
el papel que arrebata el viento,
destellan una vida momentánea
entre dos inmovilidades.

PEDRO J. DE LA PEÑA (doctor en Filología. Departamento de Literatura. Facultad de Filosofía y Letras de VALENCIA).

SALA PARES: UN SIGLO DE ARTE CATALAN

La casa Parés fue fundada en el año 1840 por Joan Parés, padre de Joan B. Parés, que más tarde fue quien verdaderamente fundó la galería de exposiciones. Para comprender bien la evolución de la casa Parés desde su instauración hasta que se inauguró la primera galería o sala pequeña, en 1877, es necesario recordar cómo era la ciudad de Barcelona en aquella época. Por esto antes de trazar una aproximación cronológica de algunos de los hechos más relevantes dentro de la historia de Sala Parés, digamos que en aquel año 1840 la ciudad estaba todavía cerrada dentro de las murallas, con los portalones que daban entrada a su recinto: el Portal Nuevo, el Portal del Angel, el Portal de Don Carlos, el Portal de San Antonio y la Puerta del Socorro; la Rambla era una derivación de la Riera de En Malla; por entonces la ciudad tenía dos kilómetros de extensión por la costa y un kilómetro y medio de profundidad; fuera de la ciudad se extendía la Barceloneta y el barrio de Gracia. La población de Barcelona era de 100.000 habitantes y las casas no pasaban de 8.000.

El presupuesto municipal era de 6.200 reales de vellón y la fuerza municipal estaba integrada por un cabo y 14 números. A las dos de la madrugada solían salir las diligencias de las cocheras y se reunían en el Portal del Angel, y cuando tocaban las tres en la catedral, el capitán Claus abría el portalón y salían con gran alboroto; así empezaba el día; la vida de Barcelona por aquella época estaba alejada de toda actividad artística y cultural. En la calle de Petritxol por entonces ya habían bastantes tiendas: una vaquería, un carpintero, un escultor-tallista, un pintor de brocha gorda, un zapatero, una pensión secreta... y la casa Parés. Las casas eran casi todas del siglo XVIII. En el número 5 vivía el señor Parés y tenía además una tienda de marcos, molduras, material para pintar, grabados y se dedicaba también a pintar y a empapelar habitaciones. Es casi seguro que el señor Parés tiempo atrás tuvo otro establecimiento en la calle de Escudellers, número 11, dedicado a marcos dorados, y en el escaparate ya solía exponer cuadros de artistas de Barcelona.

En 1877, y de acuerdo con el propietario de la casa número 3 de la calle de Petritxol, contigua a la que vivían el señor Parés y su hijo Joan B., se inauguró la primera sala de exposiciones particular en Barcelona y en España, y en la que a partir de entonces se iniciaron muestras individuales o colectivas que tenían generalmente carácter semanal, o sea, en Sala Parés hicieron sus primeras exposiciones los artistas de aquella época, entre los que recordamos: Rigalt, Martí Alsina, Vayreda, Galofre, Lorenzale, Caba, Masriera, Armet, Simón Gómez, Román Ribera, Llimona, Miralles, Reynés, Vallmitjana y muchos otros. De esta primera exposición inaugural el *Diario de Barcelona* dio la siguiente lista de expositores: Reynés, Amell i Ferrer, Vicens, Lluis i Agustí Rigalt, Martí Alsina, Urgell, Torrescassana, Vayreda y Urgellès. Una de las obras que más llamó la atención fue el grupo escultórico de Reynés titulado «Criterio de verdad». El señor Parés recuerda esta inauguración, a la cual asistió el general Blanco, capitán general de la región, que fue a la sala en coche descubierto, precedido por un escuadrón de caballería que se sitúa en la plaza del Pino; también una banda militar dio ambiente musical al acto, concurrido por muchos artistas, intelectuales y personas del ámbito social. A partir de esta inaugural continuaron las exhibiciones colectivas, siempre sin catálogo, y se iniciará una costumbre, entre los seguidores del arte, de la visita a esta galería, visita que llegó a considerarse por aquellas fechas como un rito de la cotidiana vida ciudadana, muy especialmente los domingos por la mañana en que solían iniciarse las exposiciones. Siguen realizándose muestras colectivas, pero será en abril de 1880 cuando empiezan a reducirse el

número de expositores cada semana y aumentan, en cambio, las obras expuestas de cada uno de ellos; por ejemplo se comenta una exposición de la que hay cuadros de Vayreda y Morera solamente, con una escultura de Atché. También en aquel mes de abril aparece por primera vez el nombre de Meifrèn con un paisaje nevado. Desde la inauguración de la Sala Pequeña, 1877, hasta 1884 expondrían cerca de cien pintores, entre los que se encontraban los más representativos de la pintura catalana de aquella época y que luego serían los más asiduos a la sala. Aparte de los ya citados más arriba, destacamos a Ramón Casas, Enric Clarasó. Llovera, Mestres, Rusiñol, Serra, Tamburini, Tusquets.

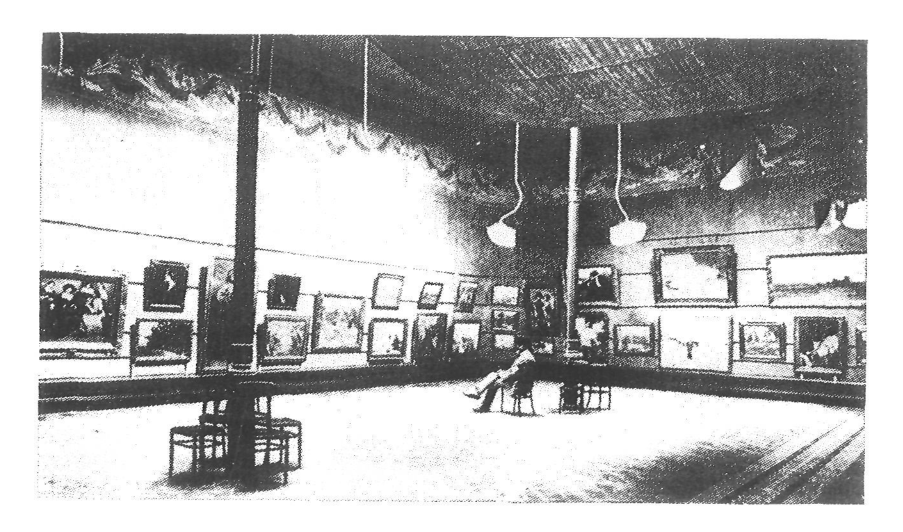
En 1884, y visto el excelente resultado de esta primera experiència, se inauguró una sala mucho mayor en el número 5 de la misma calle de Petritxol, que continúa hoy con las dimensiones y estructuras esenciales que se le dieron entonces. Fue una gran visión del futuro, posible al entusiasmo de don Mauricio Serrahima, propietario de la finca, y don Joan B. Parés, hijo del primer fundador del establecimiento. La apertura había de ser trascendental para la vida artística barcelonesa y para la historia de la casa Parés. El día 2 de enero ya se anuncia que el alcalde de Barcelona, señor Ríus y Taulet, había obtenido confirmación de que la sala fuese inaugurada por los príncipes Adalberto de Baviera y su esposa, María de la Paz. En aquella memorable exposición se exhibirían 183 óleos, 35 acuarelas y dibujos y 22 esculturas. El valor de las obras expuestas alcanzaría la suma de 310.385 pesetas; la obra más cara estaba valorada en 30.000 pesetas y en 100 pesetas el dibujo más bajo. Con motivo de esta exposición por primera vez se publica un catálogo con todas las obras exhibidas y con gran número de reproducciones. De esta muestra, el crítico de arte del *Diario de Barcelona* comentaría: «Es una exposición de cuadros y esculturas de salón y gabinete y de estudios de taller, en muchos de los cuales la habilidad de ejecución sorprende y cautiva a los espectadores y en los que se ve, además, una laudable tendencia a reproducir en el lienzo o en el barro la verdad del natural, huyendo en lo posible de toda clase de convencionalismo.» De esta muestra inaugural de la Sala Grande destacó poderosamente la obra de Ramón Tusquets titulada «Muerte de Sísara»; también fueron muy destacadas las obras de Baixeras, Cusachs, Ramón Casas, Antoni Caba, Galofre, Joan Llimona, Frances Masriera, Martí Alsina, Francesc Miralles, Santiago Rusiñol, Joaquim Vayreda, Román Ribera, Ll. Casanova, Mas i Fondevila, Josep Gamot y Rafael Atché. Esta exposición inaugural, con todos sus defectos y virtudes, es el punto de partida de una vida artística más intensa que llega hasta nuestros



Retrato de Joan B. Parés, por Josep María Marqués. 1884



Recuerdos de la inauguración, en 1884



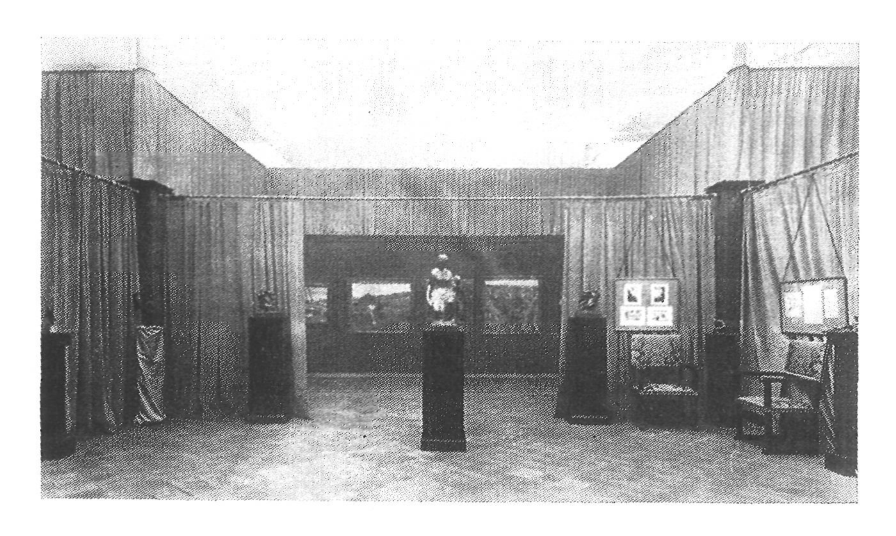
J. B. Parés en su Galería. Hacia 1900



1926. Homenaje a Manuel de Falla



1926. Inauguración de la exposición de Rusiñol-Casas-Clarasó. De izquierda a derecha: de pie, B. Nicolau, J. B. Parés, J. A. Maragall; sentados, R. Casas, S. Rusiñol, E. Clarasó; en el suelo, L. Bagaria, E. Ferrer



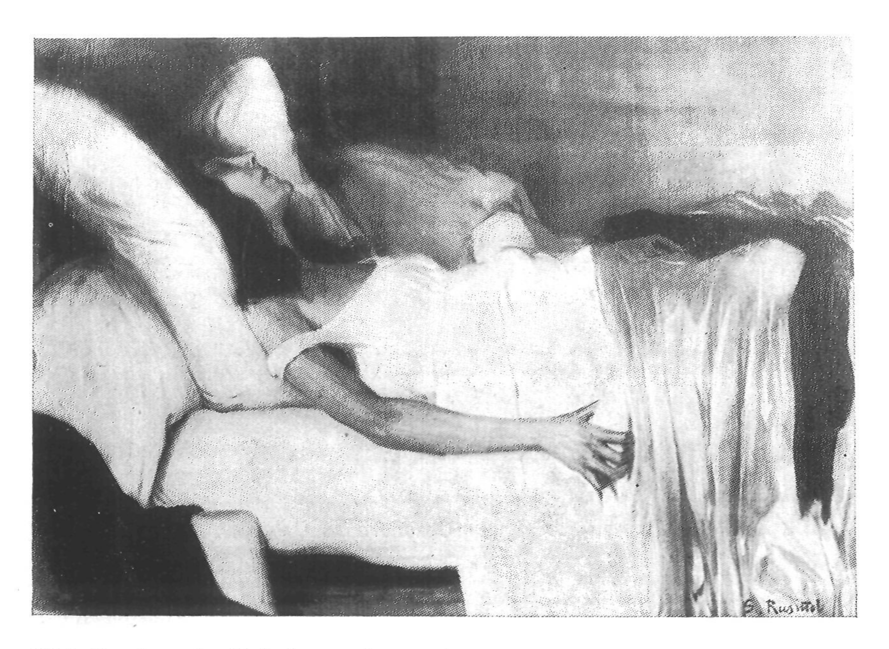
La Sala Parés en 1925. Exposición inaugural de la Nova Etapa



1954. Exposición «dels Quatre Gats». De izquierda a derecha: Francesc Serra, Joaquín Ciervo, Carles Sunyer, Alexandre de Cabañes, Sebastiá Junyer, Alfred Opisso y J. Vidal Ventosa



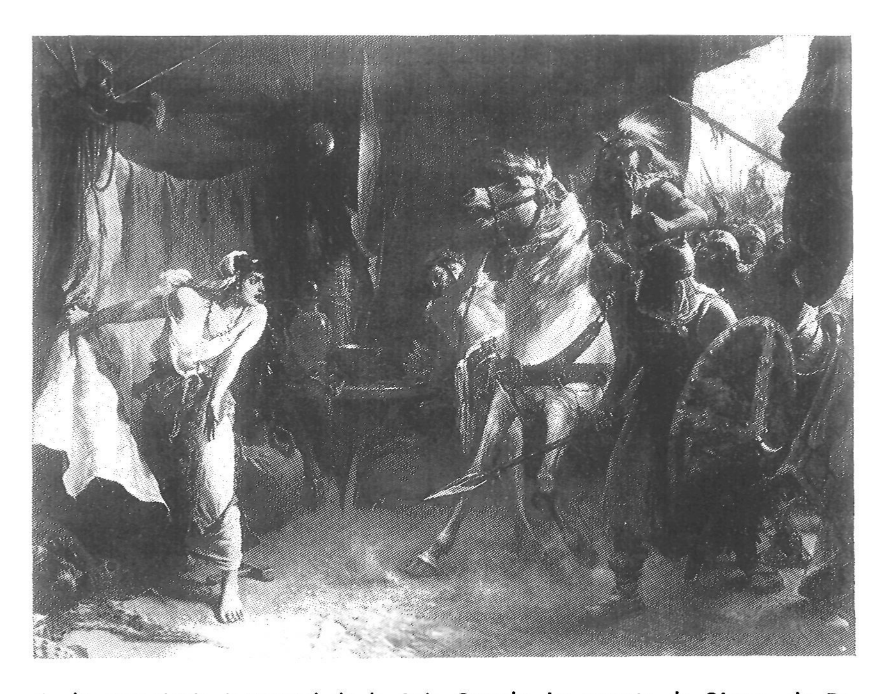
1894. Ramón Casas: Garrote vil. *Museo de Arte Moderno. Madrid.*



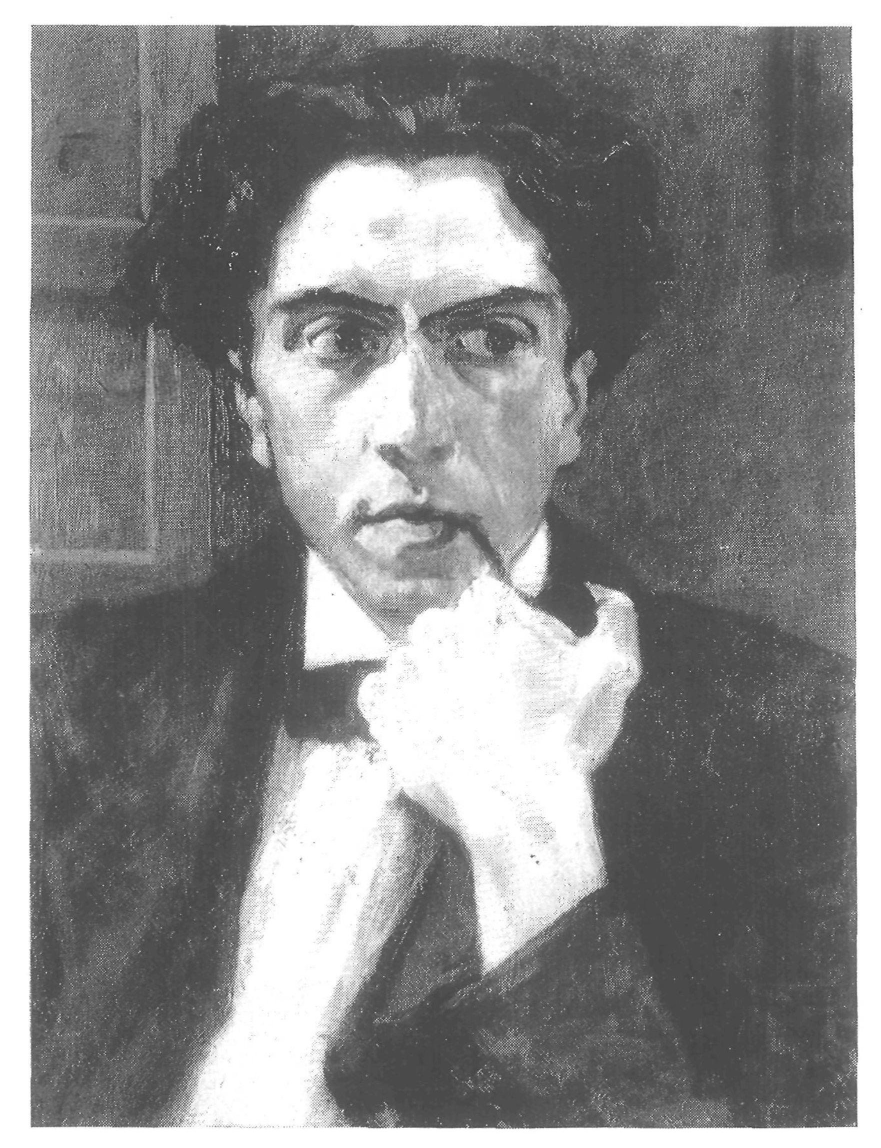
1894. Santiago Rusiñol: La morfinomaníaca



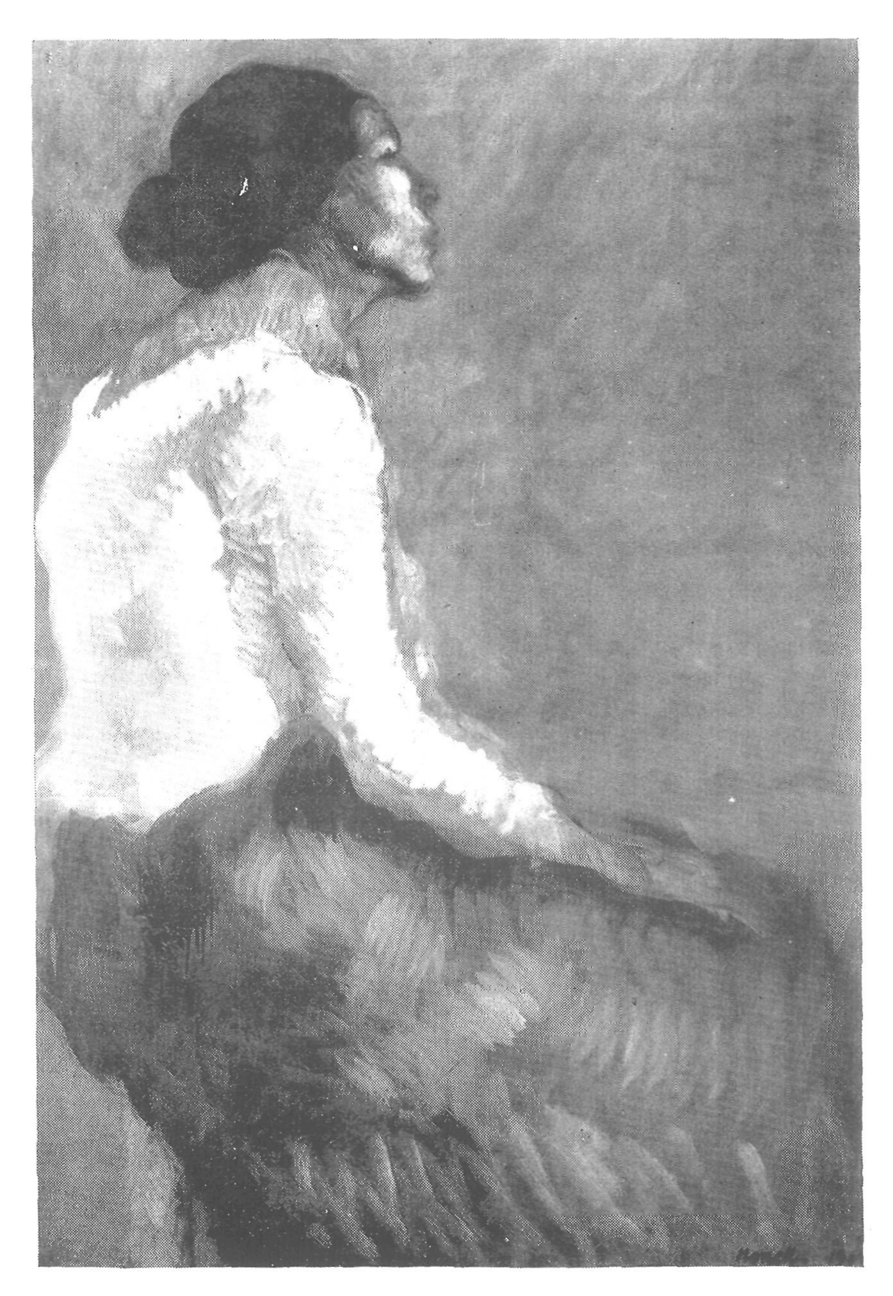
Joaquín Mir: La catedral de los pobres. *1898*



En la exposición inaugural de la Sala Grande, La muerte de Sísara, *de Ramón Tusquets, catalogada con el número 166, fue una de las obras que más llamaron la atención. 1884*



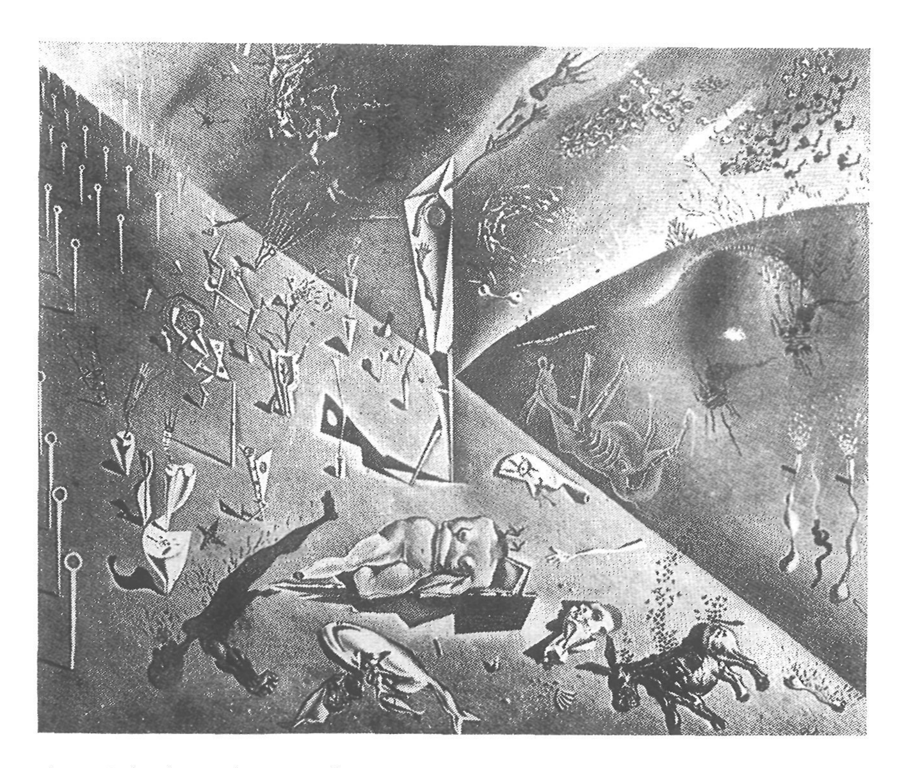
Mariá Pi de la Serra. *Retrato realizado por E. Fontbona. 1902.*



I. Nonell: Gitana. *1902*



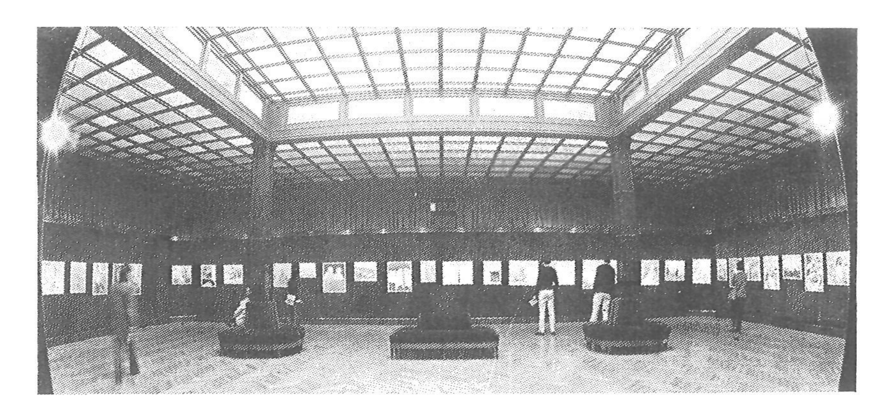
Picasso: Toros. *De la primera exposición en la Sala Parés. Museo de Cau Ferrat, de Sitges. 1901*



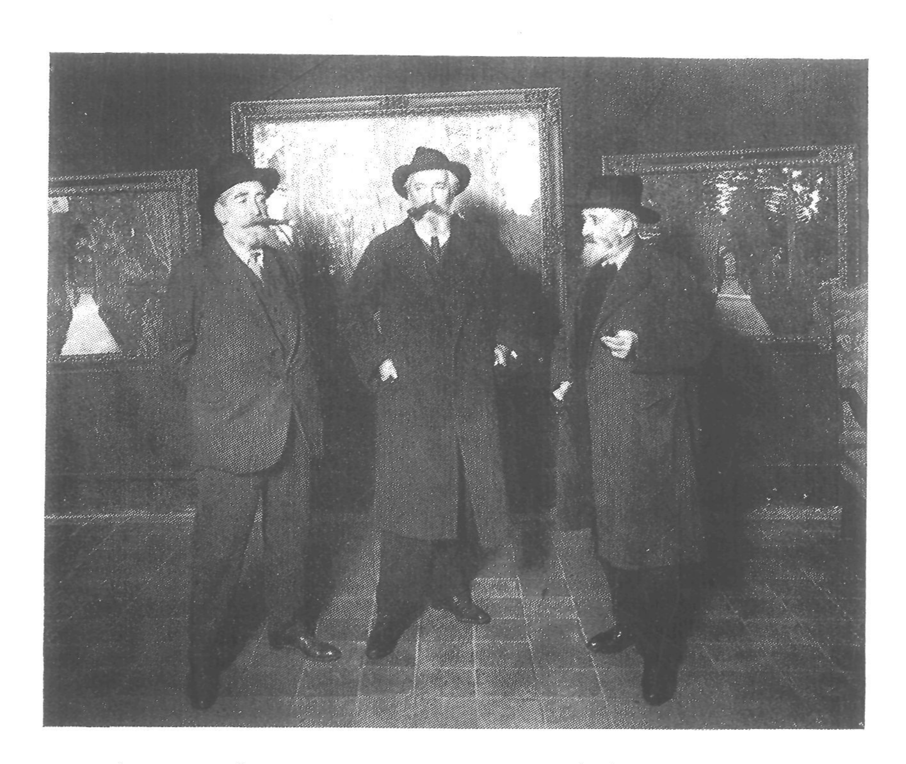
1927. Salvador Dalí: La miel es más dulce que la sangre. *Salón de Tardor*



Manolo Hugué: Catalana calzándose. *1928*



La Sala Parés en 1975



Rusiñol, Casas, Clarasó. Expositores constantes de la Sala Parés. 1926

días, porque a partir de aquel momento se inician en Sala Parés exposiciones particulares o de grupos que muestran claramente la personalidad de los artistas expositores y que en realidad han formado la historia de la pintura en Barcelona.

Si bien entre los años 1884 a 1890 la mayoría de exposiciones acusaban el criterio dominante de la época, obras históricas, costumbristas, anecdóticas o naturalistas, fue a partir de 1890 que se inició la inclusión de obras de artistas que representaban una verdadera revolución: Rusiñol, Casas, Nonell, Galwey, Mas y Fondevila, Gimeno, Meifrèn, Clarasó, Ysern, ... y un poco después, Mir, Pidelaserra, Picasso, Gargallo, Mompou, Canal, entre otros. En este año exponen por primera vez juntos Rusiñol, Casas y Clarasó. A los dos años, y también por primera vez, realiza su primera muestra junto con otros artistas, Isidro Nonell, es el mes de febrero de 1892 y sus otros compañeros eran Fabrés, Bertrán, Camins, Domenge, Sans Castaño y Graner. Estamos en 1894, cuando Ramón Casas expone su célebre pintura «Garrote vil», que luego enviaría al salón del *Champ de Mars,* de París. Ya en 1901, Picasso expone por primera vez en sala Parés, y también en este año realizaría su primera exposición Joaquín Mir, de quien diría el crítico Casellas: «Mir alcanzó el punto más alto de su poder de artista». Al año siguiente también mostrarían sus obras por primera vez individualmente Isidro Nonell y Marià Pidelaserra. La sala, como queda claro con estas breves notas informativas, llegó a ser por entonces una institución barcelonesa, no sólo por la categoría de las obras expuestas durante su ya dilatada historia, si no porque fue el cenáculo de una peña de pintores, escultores, literatos, hombres de teatro y otros intelectuales, verdadero reactivo que despertó el interés del público hacia exposiciones que, muchas veces, eran causa de apasionadas polémicas. Esta época, que podríamos llamar gloriosa, de la casa Parés alcanza aproximadamente hasta el año 1910, en que mueren o desaparecen muchos de los personajes de la peña—Brull, los Urgell, los Masriera, Nonell, Llanas, Peyus Gener...— y comienza el declive motivado principalmente porque los artistas más jóvenes no se encuentran bien en el ambiente un tanto anacrónico de la sala y se desplazan hacia otras galerías: Dalmau, Fayans Català, Laietanas, etc., en las cuales un espíritu más abierto los acogió. No obstante, la vieja sala Parés continuaba viviendo de su gran prestigio, con exposiciones tradicionales como las del triunvirato Rusiñol-Casas-Clarasó, las de la Sociedad Artística y Literaria, las del Círculo Artístico, Agrupación de Acuarelistas y las de la mayoría de artistas que conservaban un carácter académico y naturalista.

Será a partir de 1915 cuando quedó, en cierta manera, enquilosada, siempre con los mismos artistas y con el mismo tono de exposiciones, hasta que, a partir de 1923, Joan B. Parés, ya muy entrado en años, deseaba traspasar su establecimiento, cosa que propuso a las galerías que existían en Barcelona, no obteniendo el resultado apetecido.

Fue en 1925 cuando, gracias a la intervención de don Luis Serrahima que continuaba siendo propietario de los locales del señor Parés, se obtuvo una conexión con Juan A. Maragall, que hasta entonces había tenido un pequeño establecimiento en el paseo de Gracia dedicado a representaciones de objetos artísticos y algunos deportivos, y se llegó a un acuerdo en el mes de julio, que permitió inaugurar de nuevo la galería el 3 de octubre de 1925, reformada en su decoración, pero manteniendo sus líneas estructurales. Con ello se iniciaba —bajo la constante e inteligente dirección de Juan A. Maragall— una nueva etapa de sala Parés, completamente distinta a la inmediatamente anterior; se promovieron exposiciones colectivas, conferencias, conciertos, salones de otoño de carácter renovador y se dio preferencia a los artistas jóvenes que se encontraban entonces bastante desamparados, sobre todo después de la muerte de Santiago Segura, fundador de Fayans Català y Galerías Laietanas; por otro lado, Dalmau tenía ya una edad muy avanzada. El grupo de los «evolucionistas», formado principalmente por Serra, Sisquella, Fenosa, Rebull, Capmany, Cortés Vidal, Mompou y Castedo tuvo entrada en la nueva sala y se llegó muy pronto a establecer contratos de exclusiva con dichos artistas y con otros de parecida tendencia; preocupación suya fue también atraer artistas que se habían establecido en París por no encontrar su ambiente en Barcelona: Togores, Domingo, Manolo, Fenosa, Humbert y Pruna, entre otros. Posteriormente engrosaron el grupo los nombres de Miguel Villá, José Amat, Mallol Suazo, Prim y Grau Sala. En resumen, se inició entonces una etapa que ha alcanzado hasta nuestros días, ya que la sala ha seguido prestando su atención hacia artistas que, dentro de la pintura figurativa, representan una revolución o una forma de expresión que la hora actual requiere: Roca Sastre, Mundó, Todó, Gabino, Curós, Durán, Grau Santos, Serra Llimona, Busom, Bataller y Bosco Martí.

Finalmente, hay que decir que estas breves y resumidas notas sólo pretenden ser una aproximación a la historia de la sala Parés, actualmente bajo la dirección de Juan A. Maragall, que es como decir un siglo de arte catalán.—*ANTONIO BENEYTO (Codols, 16. BARCELONA-2).*

LA SUGESTION DEL ARRABAL PORTEÑO Y EL DUELO MALEVO EN BORGES

Para mí, Borges siempre ha sido un escritor controvertido. Quiero decir que, por encima de su innegable validez y de su importancia ya histórica en relación a las letras hispánicas, me he visto a menudo enfrascado en una suerte de fascinación y desconfianza por su obra. Si bien ambos sentimientos andan entremezclados y así ejercen su influencia, no cabe duda que si quiero explicarlos necesito recurrir a un intento de separación, por muy convencional que parezca. La desconfianza procede, o puede proceder, de un sentido lúdico, hábil, en el manejo de los conceptos culturales y de la flexibilidad *caprichosa y un tanto banal* —*mejor dicho, un tanto de pasada*— que introduce en la historia de la cultura y en la historia misma, cuya problemática no seduce a Borges intrínsecamente, por sí misma, sino en la medida en que es posible, incluso desvirtuándola cuando llega la hora, aplicarla a la construcción de un relato breve, de un cuento. El cuento, como tal género literario, cargado de onerosas leyes expresivas, admite sin embargo este problematismo, airosamente (por lo menos mientras sea un maestro de la entidad de Borges el que lo manipule), pero lo que pasa es que el problematismo queda hecho polvo o, cuando menos, queda en esa esfera del tanteo, de la anécdota estrujada, de las significaciones intuitivas, es decir, casi con todo lo que no tiene nada que ver con un sistema, con una formulación, con un ahondamiento de lo ya establecido en otras esferas de la creación literaria (filosofía, psicoanálisis, lingüística). Quizá de ahí proviene la desconfianza. O probablemente sea una atroz *incultura mía, un no estar de vuelta, que me impide digerir* la *extra*ordinaria gracia de los juegos apócrifos y diferenciar la responsabilidad del dato sobre la alegría de la ficción y el fantaseo.

Por el contrario, la fascinación que me produce Borges la tengo muy clara, ello sin contar grados de simpatía personal, de haberlo visto con su bastón y ciego entre los escritores españoles y la cálida congregación de un público que se entregó al escritor como a una *vedette* o a un jugador de fútbol (muy de vez en cuando, horriblemente, eso ocurre, lo cual prueba que la masa, para mal o para bien, siempre anda dirigida de alguna manera), concibiendo un poema sobre el suicidio y enamorando con su voz lunfarda, humilde, divagante, confidencial, en la que una fina veta de humor mitigaba los ricos registros casi llorosos de pura sentimentalidad eufónica y de temperamento en la que se ensimisma. Esto que he llamado no sin derroche «fascinación» reside, entre otras cosas y dicho de manera

rápida, en el Borges del callejeo porteño, en sus cuentos y poemas «realistas» (ahora sé que no hay nada que no sea realista), en su cotidianidad solitaria (cotidiano es lo repetido que enjuga la situación límite), en la profunda e irrestañable melancolía que le proporciona su énfasis jeroglífico, en sus evidentes nostalgias y en todo aquello que me permite discriminar al hombre y sus connaturales amores, su naturaleza persistente, de sus evasiones gratificantes y de su secreta frustración, que no es, dicho sea de paso, una frustración rigurosa, en el sentido de fracaso vital, sino una cierta fe alimentada en los sueños de la voluntad.

La sugestión del arrabal porteño—ese mítico Sur urbano—y el duelo criollo en Borges son dos elementos que me parecen dignos de destacar dentro de la coordenada expuesta, uno como constituyente de su personalidad cotidiana y profunda y otro como ensamblaje heroico-romántico con la tradición nacionalista, sueño volitivo, culto literario al coraje viril (por contraste con la penuria y ambigüedad ambientes) y continua disquisición en torno a la «cobardía»-«valentía» de los hombres. El arrabal y el duelo equivalen a dos constantes muy señaladas en la obra de Borges que se amalgaman y funden en una sola, puesto que con frecuencia el duelo como conflicto de convivencia se origina en el entorno del arrabal, es el escenario de la tradición heroica y del amor presente.

La obra de Borges, tanto en la narrativa como en la poética, se muestra generosa en las alusiones cuchilleras, en la acción límite de dirimir unas diferencias con el arma blanca al puño. Apenas cuesta trabajo señalar algunos títulos. Los cuentos *Hombre de la esquina rosada, Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874), El muerto, El indigno, Historia de Rosendo Juárez, El encuentro, Juan Muraña, El otro duelo, El fin* y *El Sur*, probablemente entre otros, son cuentos de faca y pistola, engarzados invariablemente en la problemática del «valor» personal, valor en cuanto a capacidad de lucha individual a muerte, entre el matonismo y la extrema hidalguía, la heroicidad de bien y la imposición cruel del más hábil. La preocupación se extiende a la poética. Basta recordar sus excelentes milongas.

Naturalmente que la temática del duelo compadrito, orillero, malevo, gauchesco, corresponde a una verosimilitud histórica, a una característica nacional del pasado, y posee sus muy señalados antecedentes literarios (sin ir más lejos, el *Martín Fierro* de Hernández), que Borges asume y matiza, por imperativo temporal, fundamentalmente, en un sentido mítico-heroico. El factor legendario exige la esquematización, esto es, rebajar la corrosiva ambigüedad de las fricciones humanas, su pedestrismo y grosería, su generalizada falta de

grandeza, su evidente sordidez, para conseguir abstracciones capaces de albergar ese afán de absoluto impregnado de inenarrable nostalgia con que el ser humano tiende a evocar su pasado y, por extensión, el pasado. No diría yo que se trata de una idealización. Si lo dijera, trivializaría el asunto. Se trata más bien del escamoteo de la complejidad laxa e imprecisa, esponjosa como un pastel crudo, en aras de los elementos convencionales pero rotundos que podrían gratificar la sensación de que nuestro presente es un presente dispersivo y gallináceo que nos está traicionando continuamente. Ahí se inserta el compadrito, el almacén «rosado» (1), la esquina también rosada, los zanjones de mala muerte, los polvorientos callejones, el patio, la milonga brava, aquello del Sur, las mateadas, el afluente del río y el duelo.

Se da la circunstancia curiosa —o es una determinada exigencia del género literario— que este período histórico siempre adopta calidad de presente en los cuentos, mientras que en la poemática el presente es el presente «real» y el citado período histórico es la historia, la evocación, el pasado. Esto quizá obedezca, con muchas probabilidades de acertar, a que el poema soporta una mayor carga subjetiva. Por tanto, el fenómeno que nos interesa es más evidente en la poesía, donde el manejo subjetivo y conjunto de presente y pasado permiten un tono elegíaco de mayor hondura y veracidad con la personalidad no transferida del autor. El poema «El tango» es una muestra acabada de lo que estamos diciendo: *¿Dónde estarán?, pregunta la elegía / de quienes ya no son, como si hubiera / una región en que el Ayer pudiera / ser el Hoy, el Aún y el Todavía. / ¿Dónde estará (repito) el malevaje / que fundó, en polvorientos callejones / de tierra o en perdidas poblaciones, / la secta del cuchillo y del coraje?* Dice Borges que esa melodía, el tango, crea un turbio pasado irreal que de algún modo es cierto:

Un recuerdo imposible de haber muerto
Peleando, en una esquina del suburbio.

Los vislumbres del poema, el material subjetivo e intuitivo, se asientan *objetivamente* en la narrativa, según ocurre con claridad en el buen relato breve *El Sur.* Aquí los evidentes datos autobiográficos cooperan a ejemplificar la emoción del duelo, no ya desde la

(1) Esa sí que es una palabra idealizante. Cualquiera creería que lo «rosáceo» del almacén recuerda los tonos de la aurora o las mejillas de un bebé, cuando en realidad se trata de un rosa sucio, pobre, tristón, degradado de rojo, a lo que Borges llama con palabra inusual «punzó» (color punzó). Al ir precedida tan posiblemente cursi palabra por otra de ascendencia ruda, «almacén», el conjugado revierte en expresión afortunada —almacén rosa— muy querida de Borges.

perspectiva del malevo o del hombre de acción, sino desde la idiosincrasia del propio Borges o, al menos, desde una formación cultural y una sensibilidad que no está más cerca de Borges que de un gaucho con ganas de gresca. Pero las maravillosas propiedades de la literatura, que no consisten más que en una freudiana reelaboración de la realidad «real», resuelven el dilema, y así tenemos ocasión de observar a Borges en trance de pelea nada menos que con un cuchillo y a muerte.

La constante del duelo, como no es ni necesario afirmar, se inmiscuye en otra temática de la literatura argentina ya de más amplio vuelo y no privativa de Borges, referida a la necesidad de crearse o de apuntalar no sólo una concreta sustancia histórica nacionalista, sino una sustancia histórica y nacionalista mitificada, como hacen todos los países y comunidades con su pasado. Claro que en el caso de Argentina la sustancia mítica, idealizante, sólo puede comenzar a partir de la concreción de su difícil o contemporánea nacionalidad, esto es, a partir de su independencia. Poco tiempo verdaderamente para la gestación de un cuerpo legendario. Sin embargo, en ese siglo y medio largo, con Sarmiento a la cabeza, la literatura argentina ha sabido crear, como imperativo del «ser nacional», una rica cantera histórico-mítica e idealizante que podría equivaler a la formulación de su épica y de sus sagas y a la que se suma Borges, como corolario de influencias anteriores, y también Ernesto Sábato (2) y otros escritores más jóvenes (Piglia, Flury, etc.).

La emoción del arrabal porteño, en línea con el rescate de una vieja fisonomía urbana que se va perdiendo, corresponde a otra de las grandes sugestiones del escritor rioplatense. Cuando yo vivía en Cádiz y era un niño, hace siglos, tenía gusto especial y determinada vocación por el tango, lo más conocido en España, y por alguna que otra canción andina —la zamba, el sanjuanito— que por entonces, años cincuenta, rondaba tímida y exóticamente en la emisora de radio local. Ya se sabe que el tango exalta el arrabal bonaerense. La nostalgia del arrabal, la vida entrañable del arrabal, son los protagonistas sumos del tango. Caminando por Cádiz y sus arrabales —barrios de la Viña, de Santa María, dieciochescos, desgarrados, con calles de nombre ultramarino, cante flamenco y caballas frescas vendidas a gritos—, yo tarareaba tangos de arrabal porteño y era insensible a mi propio arrabal. Para mí, el único arrabal que existía era el porteño, seguramente por la persistencia del tango en nombrarlo, por lo mucho que sufría la gente cuando lo abandonaba y por la agonía

---

(2) Que ahora, por cierto, escribe su apellido sin acento ortográfico, Sabato. El humorista diría que eso es como adoptar un seudónimo.

del regreso. Esto se me fijó en las células grises del cerebro. Y ni siquiera la vista de otros arrabales —la calle Betis en Sevilla, los callejones de Cardoso en Cádiz, los barrios viejos de Madrid, de Lisboa, de Tánger, de Venecia— consiguió destruir mi primera querencia arrabalera de adolescente. Hasta que un día caí por Buenos Aires y visité sus arrabales, ansiosamente, porque yo venía del tango. Con tales antecedentes, y para abreviar, me parece legítimo consignar aquí que el arrabal del tango me causó una profunda decepción, no sé qué idea me había hecho yo del arrabal porteño, pero esas calles me parecieron de una vulgaridad espantosa, lo cual no impide una gran ternura precisamente por lo desangelado del asunto, esa calle dedicada al autor del tango *Caminito,* el chafarrinón de la Boca, la mugre del Riachuelo, la simetría. Eran hermosos, no obstante, el mucho cielo y una luz, como diría Alberti, «casi» gaditana. He tenido que dejar transcurrir el tiempo, la vaguedad del olvido, y volver a la literatura —discurrir con la madurez de Discépolo a Borges— para que nuevamente el arrabal de Buenos Aires crezca con una dimensión distinta a la meramente personal. En esta dulce minucia —olvidemos también los puñales de antaño— le reconozco a Borges una solvencia excepcional, su modo de amar Buenos Aires, su indagación un tanto desolada de la «ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el íntimo patio» (3), como avaro que cuenta sus escasas monedas una vez y otra. Ahora sí que Borges es un auténtico compadrito que convierte en sagrado para la crónica poética el terreno que pisa, *las calles desganadas del barrio, las modestas balaustradas, el pastito precario, el silencio de los zaguanes, las silenciosas batallas del ocaso en arrabales últimos* (4). A una calle «grande y sufrida» que linda con *la seguridad de la pampa* le espeta: *eres la única música de que sabe mi vida* (5). Pero el cántico ciudadano se sucede en incontables poemas, desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *Elogio de la sombra* (1969), desde *Historia universal de la infamia* (1935) a *El libro de arena* (1975) (6), por ahora última entrega narrativa, en la línea autobiográfica y «fantástica» (por llamarlo de alguna manera), donde «se» hace decir a uno de los personajes: «Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas del centro y la serenidad.» Estas palabras cierran explícitamente la faceta que hemos querido destacar del maestro argentino.— *EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID).*

---

(3) De *El Sur.*

(4) De *Fervor de Buenos Aires.*

(5) *Luna de enfrente.*

(6) Ultramar Ed., Madrid, 1975, trece cuentos, 182 pp.

CRIBA Y CLAVES DE TORRES VILLARROEL

El interés por la obra del *Piscator* salmantino ha crecido en la medida en que de un tiempo a esta parte la hispanofilia fija su atención en el siglo XVIII y revisa las estimaciones que del *de las luces* emitieron polígrafos con más o menos prejuicios. Estudios generales sobre la sociedad y la ideología del setecientos, monografías sobre autores, ediciones de obras con telarañas de olvido se han publicado en los últimos quince años con resultados verdaderamente satisfactorios. Hasta el punto de que a veces se sobrepasa la moderación y se cae en una reivindicación apasionada que desenfoca igualmente el objeto de la investigación.

Dentro de esta actitud revisionista, el caso de Torres Villarroel ha merecido una reconsideración profunda por parte de algunos críticos. Recientemente han salido a la luz sus *Sainetes* (1), sus *Visiones y visitas* (2) y una nueva y cuidada edición de la *Vida* (3), aparte de una serie de trabajos en torno a ésta, que es de todas sus obras la que más curiosidad ha despertado siempre en el gran público y la que hasta la fecha ha acaparado los más concienzudos exámenes.

A esta bibliografía, que está alcanzando cierta magnitud, hay que añadir ahora dos libros luminosos por agudos, de sendos especialistas sobre el tema: Eugenio Suárez-Galbán (4) y Russell P. Sebold (5). Con enfoques y fines diferentes, haciendo uso con frecuencia de los mismos datos referenciales, hábiles en la defensa de sus respectivos puntos de vista, ambos críticos llegan a conclusiones complementarias en su exhaustivo cerco de la *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel.*

Por las concomitancias observables desde los mismos títulos sabemos ya a qué atenernos en los contenidos. Mientras que para Suárez-Galbán se trata de una autobiografía burguesa que no tiene nada que ver no ya con la picaresca —anterior y contemporánea—, sino ni siquiera con el género novelesco, para Sebold no pueden olvidarse las deudas contraídas por el autor con la novela picaresca, aunque

---

(1) Taurus: Temas de España, 81, Madrid, 1969. Introducción de J. Hesse.

(2) Espasa-Calpe: Clásicos castellanos, 161, Madrid, 1966. Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold.

(3) Clásicos Castalia, 47, Madrid, 1972. Edición, introducción y notas de Guy Mercadier.

(4) *La «Vida» de Torres Villarroel: literatura antipicaresca, autobiografía burguesa.* Estudios de Hispanófila, 33. Departament of Romance Languages. University of North Carolina, 1975, 174 pp.

(5) *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel,* Editorial Ariel. Letras e Ideas, 5. Esplugas de Llobregat (Barcelona), 1975, 200 pp.

lo verdaderamente importante, lo que le da valor de novedad a la *Vida* es su contribución a la evolución de la novela moderna.

El lector se encuentra, pues, ante dos posiciones aparentemente contradictorias, pero que en realidad se ensamblan a la perfección en un todo más rico, como pretendo poner de manifiesto a continuación.

En efecto, a lo largo de los cinco capítulos de su libro —prescindamos por ahora de los dos apéndices—, Suárez-Galbán sale al paso de toda la serie de juicios emitidos a la ligera que conectan la *Vida* con la novela picaresca de los siglos XVI y XVII. Ni por su estructura ni por su intención tiene que ver con el *Lazarillo* o el *Guzmán de Alfarache.* Por las mismas razones, tampoco es válido relacionarla con el *Gil Blas* o la picaresca inglesa del siglo XVIII *(Tom Jones, Moll Flanders,* etc.). Torres Villarroel huye sistemáticamente de cualquier finalidad moralizante y jamás se muestra como un marginado, sino que, muy al contrario, aparece satisfechamente integrado en la sociedad en que le tocó vivir. El crítico analiza estos dos aspectos básicos para deslindar del género picaresco la *Vida.* Mientras que el pícaro alude a su ascendencia con una intención justificativa y determinante de su ética anticonvencional, Torres se detiene en referir la vida de sus antepasados para mostrar su medianía, su oscuridad y su honradez y subrayar así la diferencia que media entre ellos y su descendiente, encumbrado a una posición brillante y agasajado y admirado por poderosos aristócratas. La actitud de Torres es la de quien se ufana de una prosperidad alcanzada por el esfuerzo personal de acuerdo con los medios legítimos que le depara la sociedad a que pertenece. En consecuencia, al referir su vida no implica la moralización que se desprende al exponer un ejemplo de conducta negativa, como es el caso del protagonista marginado socialmente, sino que invierte los términos para resultar un modelo moralmente positivo. «Burgués al hispánico modo», según fue definido por Marichal (6), Torres plantea su *Vida* como *apología* y *confesión mundana autolaudatoria* (palabras claves en el libro de Suárez-Galbán), dos rasgos que, en definitiva, son propios del subgénero autobiográfico tal como se concibe en la Edad Moderna. Anhelante de fama, a pesar de las protestas que en sentido opuesto hace en la «Introducción», el catedrático salmantino aprovecha la existencia de una leyenda en torno a su figura y actos sorprendentes —y que él seguramente magnifica— para arremeter contra sus detractores, burlarse de ellos

---

(6) Torres Villarroel: *Autobiografía burguesa al hispánico modo,* PSA, 1965, XXXVI, páginas 297-306.

y, so pretexto de excusarse de sus culpas, alardear de éxito y virtudes cívicas.

La *Vida* se estructura en torno al eje de la «confesión mundana», en función de la cual utiliza la apología, íntimamente ligada a la autocrítica —moral y profesional—, que a su vez nace de la supuesta leyenda. Este complicado montaje, que con frecuencia desconcierta al lector, no es más que el resultado de una táctica de contraataque, cuyo pretendido fin es poner en claro la «verdad personal» de una vida, que casi nunca coincidirá con la «verdad objetiva o histórica», aunque en cualquier caso dejará al descubierto una personalidad verdadera, por muy contradictoria que sea.

Muy interesantes son los capítulos IV y V del estudio de Suárez-Galbán por lo que tienen de buceo en la problemática de la autobiografía y especialmente por las relaciones que establece entre las de Vico, Franklin, Gibbon, Rousseau y la de Torres. Con la del italiano tiene en común la *Vida* del *gran Piscator de Salamanca* su valor apologético y de confesión profesional, pero mientras «a Vico le interesa revelar su conocimiento..., a Torres le urge ante todo revelar su ser» (p. 130); igualmente, frente a las actitudes de Franklin y Gibbon, que ponen de manifiesto su valor y aportación cultural, el español contrapesa insistentemente «la autoalabanza con el autodesprecio» (p. 131). En fin, Torres está muy lejos de la «personalidad lírico-autobiográfica» de Rousseau: la *Vida* no revela el desbordamiento de autoanálisis lírico que es constante en *Les confessions;* sin embargo, una y otra suponen el principio y la plenitud del con concepto de autobiografía moderna.

El estudio comparativo de los cinco autobiógrafos citados permite desarrollar a Suárez-Galbán finas observaciones sobre la evolución del ser íntimo desde el Renacimiento hasta el Romanticismo. Sobre todo es provechoso el análisis de este proceso porque aclara muy bien la creación de una conciencia individual que cristaliza en el siglo XVIII con las peculiaridades que tradicionalmente se vienen asignando al período romántico.

¿Invalida el libro de Sebold las conclusiones de Suárez-Galbán? Rotundamente creo que no. A pesar de la insistencia con que el brillante profesor de Pensilvania relaciona la *Vida* con las técnicas de la novela moderna —la que se publicaba en la Inglaterra dieciochesca y la que en la centuria siguiente se denominaría «realista» en el resto de Europa—, las afirmaciones del otro hispanista quedan en pie, sin que con ello queramos sustraer un ápice de credibilidad a la convincente exposición de Sebold.

Efectivamente, para este último la obra de Torres se sitúa «en la

encrucijada entre dos géneros literarios, entre formas literarias antiguas y modernas, entre las literaturas de diversos países y, finalmente, entre la literatura y la filosofía» (p. 10). De acuerdo con este plan, Sebold señala las fórmulas «deterministas» de la picaresca existentes en la *Vida,* pero también aclara que esta fraseología aparece en la obra cuando Torres cuenta sucesos que perjudican su imagen, es decir, cuando pretende eludir la responsabilidad que pudiera corresponderle por su participación. De esta forma se distancia, se observa desde lejos, haciendo uso de un artificio frecuente en la autobiografía y en la novela del siglo XVIII. Esta actitud da lugar a un desdoblamiento de la personalidad, que en el caso de Torres se muestra como una «dialéctica entre la virtud y el vicio» (p. 20), que lo relaciona con las *Confesiones* de San Agustín, «una fuente de primera importancia para la autobiografía y la novela modernas» (p. 21), descubridoras ambas de la individualidad y de la psicología del hombre medio. Ello tiene una importancia capital para la historia literaria, porque desde el momento en que no son dioses, héroes o reyes los protagonistas de sus ficciones, ni, en el polo opuesto, los marginados sociales, sino el hombre vulgar, igual a otros millones de hombres, empieza la literatura moderna.

Lo que da a estos hombres su dimensión de *individuos* es su capacidad para observar a su alrededor y de actuar en la medida en que el medio ambiente influye sobre ellos. Pero esto hay que conectarlo a su vez con la filosofía inductiva sensualista de la Ilustración, cuya influencia en la novela moderna demostró Sebold en otra ocasión (7). Parece ser que Bacon y Locke han sido decisivos en la aparición del detallismo realista que ya caracteriza la narrativa del Setecientos.

Pues bien, si no se puede dudar de que Torres tenía al barón de Verulam en la punta de los dedos y hay ejemplos más que suficientes en su obra para conectarla con la técnica que florecía en su siglo, tenemos que aceptar al menos que existe en la *Vida* una identidad con los recursos que son propios de las novelas del dieciocho. Por otra parte, la diferencia entre biografía y novela no estaba clara en absoluto en esa época y el público identificaba ambos géneros como si se tratara de uno sólo, entre otras cosas porque los autores tenían gran interés en aproximar sus ficciones, ambientes y personajes a la realidad. Si Torres denomina «novela certificada» a su autobiografía, muchas novelas contemporáneas iniciaban sus títulos con las palabras «vida» o «historia».

Llegado a este punto de la fluctuante colocación de la *Vida* entre

(7) *Vid.*, Isla, José Francisco: *Fray Gerundio de Campazas,* Clásicos Castellanos, 148-150.

géneros aún no definidos, Sebold revisa los aspectos de técnica novelística que se encuentran en ella, como son el perspectivismo, la presentación de los distintos personajes, el distanciamiento narrativo, las digresiones intercaladas en la narración, la explicación de circunstancias personales del protagonista, la importancia del dinero como móvil humano, etc. Todo ello sería heredado después por el realismo decimonónico.

La habilidad de Torres como novelista potencial y adelantado del costumbrismo queda confirmada en la antología de «introducciones» a los *Pronósticos* que Sebold añade como segundo apéndice a su libro. En ellos se advierte, desde luego, gran habilidad descriptivo-narrativa muy próxima a la realista de un siglo después y, por supuesto, el estudio de los antecedentes de Mesonero Romanos y de los que como él dieron esplendor al artículo de costumbres, no puede prescindir de estos «cuadros» torresianos.

En conclusión, tras el análisis de ambos libros, parece conveniente una síntesis de ambas posturas. En mi opinión, Suárez-Galbán aclara la significación de la *Vida*, cuya intención es la autoalabanza de quien se vanagloria de haber alcanzado una posición envidiable con sus propios medios. La dialéctica hábilmente jocoseria del narrador, que con tino va de una actitud de humilde pecador a otra de satisfecha contemplación de sí mismo, complementada con la sistemática descripción personal en varias etapas que tienden a una formulación «lo más (completa) posible (de) todos los aspectos de su autorretrato» (8), explica el conflicto íntimo de Torres: el juego de símbolos contrapuestos que Sebold examinó en su importante artículo «Mixtificación y estructura picaresca en la *Vida* de Torres Villarroel» (9). Este pintoresco profesor de Salamanca no se debate en un agónico vivir planteado en términos semejantes a los de Unamuno, por más que al autobiografiarse sea consciente de su problemático existir (10).

Que Torres no pretendió escribir una novela picaresca, ni siquiera una autobiografía novelada, parece evidente. Sin embargo, no lo es menos que en la obra en cuestión el recuerdo de una fraseología habitual en la picaresca resulta incuestionable, si bien con función distinta a ésta. Torres hereda unos clichés lingüísticos que utiliza con otra intención, ciertamente original. De igual modo los recursos y procedimientos que la novela dieciochesca puso en circulación, muy influida por la concepción baconiana de la realidad, están presentes en la *Vida*, que en ese sentido se relaciona con el género novelesco:

---

(8) Suárez-Galbán, *op. cit.*, Apéndice II, «Torres Villarroel y los yo empíricos de William James», pág. 171.

(9) Recogido ahora como Apéndice primero.

(10) *Vid.*, Suárez-Galbán, *op. cit.*, apéndice I, «Villarroel y Unamuno».

la diferencia esencial estriba, como advierte Suárez-Galbán —el mismo Sebold entrecomilla las palabras «novela» y «novelista» referidas al libro y al autor que nos incumbe—, en la intencionalidad: la autobiografía parte de una realidad *verificable,* aunque no siempre coincida exactamente con la historia; la novela tiende a crear una realidad *verosímil* desde la ficción. Ambos géneros pueden coincidir en los medios pero no en los fines, sobre todo como ocurre en el caso de la *Vida* y de las demás obras con las que se relaciona, cuando fueron escritas por autores coetáneos, pertenecientes a sociedades semejantes, con parecidos problemas y afines concepciones de la realidad.— *LUIS F. DIAZ LARIOS (Avda. de José Antonio, 480. BARCELONA).*

LA CARACTERIZACION EN «TILL EULENSPIEGEL» Y EN EL «LAZARILLO»

Desde hace mucho —desde Chandler, si no antes— viene figurando el *Till Eulenspiegel* como posible influencia sobre el *Lazarillo* (1). Es curioso, sin embargo, que a pesar de haber cobrado el asunto un carácter algo polémico en manos de la crítica (2), carezcamos todavía

---

(1) Frank Wadleigh Chandler, *Romances of Roguery* (London: The Macmillan Company, 1899), página 10.

En el caso de Chandler, sin embargo, quizá sería más correcto decir que tal posibilidad no es, ni mucho menos, explícita, ya que las palabras de Chandler en ningún momento afirman nada concreto en este sentido: «... yet, all in all, this little work [Till Eulenspiegel] may be regarded as the closest approach to the picaresque novel antedating the appearance of the *Lazarlo de Tormes» (loc. cit.).*

(2) Fue Marcel Bataillon el blanco principal de esa polémica. En su *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»*, traducción de Luis Cortés Vázquez (Madrid, Anaya, 1968), el crítico resume una serie de coincidencias entre ambas obras que ya tendremos ocasión de citar más adelante. Conviene recordar que en este momento Bataillon está convencido de que el *Lazarillo* es un «libro jocoso», lo que «lo empata claramente con *Till Eulenspiegel»* (p. 22). No parece que Bataillon haya cambiado esencialmente su postura al escribir *Pícaros y picarescas,* traducción de Francisco R. Vadillo (Madrid, Taurus, 1969), aun cuando este libro sí implique un cambio radical en su interpretación de la novela picaresca, enfocada ahora desde el punto de vista de la hidalguía y la preocupación de sangre, más bien que desde el hambre y la miseria. Pues aunque no vuelva a insistir ahí sobre el carácter jocoso del *Lazarillo,* sí, en cambio, reitera su idea de «El sentido del *Lazarillo de Tormes»* (Paris-Toulouse: Librairie des Editions Espagnoles, 1954), que considera la obra encarrilada más bien sobre lo artístico que sobre lo social, aminorando su interpretación satírica (véase especialmente p. 22) e intensificando la intención estética del autor (véase ahora pp. 28-29). En *Pícaros* no se ven como incompatibles ambos elementos, pero sí se vuelve a insistir en argumentos semejantes en lo que a lo social respecta; por ejemplo, que el *Lazarillo* no es novela de tesis (p. 20) ni tan amarga como la picaresca de Alemán (p. 218), implicándose ahí que en esa amargura literaria en contra de la sociedad que también un cristiano viejo como Quevedo puede destilar (página 219) es donde reside lo realmente picaresco. Es decir, las condiciones para un libro primordialmente humorístico y sin rivalidad del elemento social, siguen presentes en esta crítica de Bataillon, aun cuando nos diga que por su Escudero (y no por «la negación del pundonor»

de una comparación a fondo que acabe de precisar dicha posibilidad. Contrario a lo que ocurre con obras de Apuleyo (3), de Luciano (4) y de Masuccio (5), a las que la crítica sí le dedica si no un estudio aparte, entonces una atención ciertamente más detallada, en el caso del *Till*, todavía queda por hacer algo semejante. Es más, otras posibilidades menos mencionadas y estudiadas —la *Opulentia Sórdida*, de Erasmo; *La Mandragola*, de Machiavelli (6)— han llegado a recibir ese estudio detenido que *Eulenspiegel* aún espera.

No quiere decir esto que carezcamos también de apreciaciones válidas para ayudarnos a entender cualquier relación existente entre ambas obras. Francisco Ayala, por ejemplo, dio en el clavo al afirmar: «Pero el *Lazarillo* no es un centón engarzado por la figura de un vagabundo, a la manera del alemán *Till Eulenspiegel*, que siempre se cita como un posible antecedente... Este protagonista [Lázaro] está ya muy

---

de parte de Lazarillo, como nos decía en «El sentido», p. 22) la obra sí anticipa ya ese género picaresco como arquetipo (*Pícaros*, p. 216).

Pues bien, volviendo ahora a la polémica, en realidad desencadenada antes de la publicación de *Novedad*, tanto Manuel J. Asensio, en «Más sobre el *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, XXVIII, 3 (July 1960), p. 249, como Joseph H. Silverman, en su reseña de la edición del *Lazarillo* (cuya «Introducción» será traducida después con ese nombre de *Novedad y fecundidad)*, editada por Bataillon *(Romance Philology*, XV, 1 [August 1961], pp. 90-91), censuran lo que consideran un fervor exagerado de parte del crítico hacia el *Till* como fuente del *Lazarillo* en varios sentidos. Bataillon, por su parte, ruega en una nota al pie de la edición de 1966 de *Erasmo en España*, traducción de Antonio Alatorre (México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 611-612), que no se exagere su interpretación, y, como se habrá visto, reitera en *Novedad* dos años después su opinión que ve relaciones dignas de atención más que casual entre ambas obras, opinión, pues, básicamente igual a la que sostenía en la «Introduction» al *Lazarillo* de 1958.

(3) Ya es lugar común mencionar el *Asno de oro* —o la *Metamorfosis*— entre las posibles fuentes del *Lazarillo*. Jean Molino, para citar un ejemplo, le dedica un detallado estudio a las relaciones entre ambas obras, «'Lazarillo de Tormes' et les 'Métamorphoses' d'Apulée», *Bulletin Hispanique*, LXVII (1965), pp. 322-333. Ya María Rosa Lida le había dado el espaldarazo a Apuleyo en «Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford, The Dolphin Book, 1964), pp. 349-359. Véase especialmente p. 359.

(4) Otra posibilidad ya tradicional no sólo en cuanto a parentesco con el *Lazarillo*, sino con toda la tradición picaresca. Una crítica reciente sería Fernando Lázaro Carreter, quien en «La ficción autobiográfica en el 'Lazarillo de Tormes'», *Lazarillo de Tormes en la picaresca* (Barcelona, Ediciones Ariel, 1972), pp. 13-57, discute el asunto, especialmente a partir de la página 28, si bien el crítico llega a la conclusión de que no hay que salirse de la literatura contemporánea al *Lazarillo* para hallar el modelo autobiográfico de la obra (véase p. 49). También aquí en este ensayo censura Lázaro Carreter el citado en la nota anterior de Jean Molino, acusándolo de arbitrario en su conclusión de influencia entre la obra de Apuleyo y el *Lazarillo* (p. 35).

(5) No menos tradicional que las otras dos en este sentido, aunque limitada la posible influencia al capítulo del buldero —el tratado V. Joseph V. Ricapito arguye que el *Lazarillo* elabora, no meramente aprovecha, la *novella* italiana, en «*Lazarillo de Tormes* (Chapter V) and Masuccio's Fourth *Novella*», *Romance Philology*, XXIII, 3 (Febuary 1970), pp. 305-311.

(6) Para la primera véase Ann Wiltrout, «The *Lazarillo de Tormes* and Erasmus' 'Opulentia Sordida'», *Romanische Forschungen*, LXXXI, 4 (1969), pp. 550-564, mientras que Ricapito cree ver relaciones importantes —y determinantes— entre Machiavelli y el *Lazarillo*, obra, pues, que siente el peso de la pluma de Machiavelli, según este crítico, en «Lazarillo de Tormes and Machiavelli: Two Facets of Renaissance Perspective», *Romanische Forschungen*, LXXXIII (1971), pp. 151-172. No se limita a la *Mandragola* ahí el crítico, sino que le dedica también alguna atención —aunque menor— a *Il Principe*.

lejos de ser un nombre, un tipo convencional y esquemático, la percha de donde se cuelgan tales o cuales historietas divertidas, completas y acabadas en sí propias...» (7). También María Rosa Lida subrayó ese contraste: «Es decir, el folklore brinda la broma escueta, mientras en el *Lazarillo* mucho más importante que la broma escueta, es su función... Esto es, el dato folklórico no sólo se expande y elabora como motivo narrativo, sino que se transforma en elemento formal o estructurador de la novela» (8). Que la señora Lida consideraba el *Till* ejemplo de lo primero, de la broma escueta y del dato folklórico expandido y elaborado, queda del todo claro hacia el final de su artículo «Los motivos [se refiere a los reducidos motivos folklóricos que ella ve en el *Lazarillo*] han recibido una pormenorizada elaboración dramática, y además funcionan todos como elementos formales para marcar interrelación y graduación del relato, es decir, con arte diametralmente opuesta a la mera serie, a la manera de *Till Eulenspiegel...*» (9).

En vista de tan tajante diferencia estructural, era de esperar que la crítica en búsqueda de paralelismos se fijara en la coincidencia de motivos folklóricos que María Rosa Lida niega en esa misma frase: «... mientras, por otra parte —continúa la cita—, ninguno de los probables motivos folklóricos coincide con los de *Till Eulenspiegel*» (10). Aun cuando lo contrario a esto último fuera cierto, sin embargo, hay que reconocer que cualquier paralelismo temático sería siempre más arbitrario de registrar como influencia que aquel otro de carácter estructural.

Se trata —conviene recordarlo— de uno de los problemas de mayor índice de incertidumbre para la literatura. Huelga decir que es mucho más fácil negar que probar influencia en vista de la cantidad de esos elementos arbitrarios que pueden oscurecer el intento de registrar en un libro el peso de otro. El propio Bataillon siente en cierto momento la necesidad de defenderse en contra de semejante acusación de arbitrariedad al explicar: «Teniendo en cuenta el parentesco entre el *Lazarillo* y *Eulenspiegel*, en el seno de un género jocoso, no es arbitrario pensar que el autor español conociera la obra de su antecesor alemán, bien en la versión flamenca, bien en el librito francés redactado según aquélla, y que tomó allí la idea de asociar *Lazarillo* a un buldero que vivía de explotar la credulidad pública» (11). Continúa el crítico mencionando la historieta del *Till* que

(7) «Formación del género 'novela picaresca': el *Lazarillo*», *Experiencia e inversión* (Madrid: Taurus, 1960), p. 134.

(8) *Art. cit.*, p. 352.

(9) *Ibid.*, p. 358.

(10) *Ibid.*

(11) *Novedad*, p. 35.

viene al caso, advirtiendo en una nota al calce justamente el factor que más tiñe de duda la cuestión de influencias, o sea la posible comunidad de fuentes, en el caso específico del *Lazarillo* las colecciones de cuentos que circulaban por Europa (sin ir más lejos en este caso, la *novella* de Masuccio, naturalmente).

Puede ser, por otro lado, que menos arbitrario se haga el problema si lo enfocamos desde una perspectiva estructural más bien que temática, según indicamos ya. Pero no menos cierto sigue siendo que la negación es otra vez más segura que la afirmación. Cuando Bataillon arguye una comunidad de género jocoso (12), lo que ya implica hasta cierto punto coincidencias estructurales, hay que preguntarse si éstas son más fuertes que las diferencias de estructura señaladas por Ayala o María Rosa Lida. Ni tampoco el hecho de que ambas obras revelen para Bataillon un comienzo y final bien desarrollados y una parte central algo esquemática, ha de tener un carácter ni más ni menos determinante que el de la coincidencia temática de los pintores a quienes sirven ambos protagonistas (13). Otra vez, y sin ni siquiera entrar en la conocida polémica que plantea la posibilidad de que el *Lazarillo* sea obra incompleta, habría que preguntarse si esas coincidencias estructurales no quedan supeditadas también por las diferencias.

En fin, las preguntas siguen tiñendo de dudas conclusiones tan generales como estas de paralelismos explicables por varias posibilidades, las de influencia entre ellas, pero no de manera más clara que esas otras, a saber y para recordar sólo algunas: criterio de época, comunidad de fuentes temáticas y estructurales, complejidad del proceso creador —conciencia y subconciencia en ese proceso, incluyendo aquí el fenómeno de plagio consciente, o *collage,* en el caso de autores contemporáneos—, sin olvidar tampoco el problema referente a dónde se traza la línea entre imitación e inspiración, o sea mera coincidencia general, o la más particular que legitime hablar de influencia en un sentido más hondo, problema este semejante al que se planteó Lázaro Carreter en su estudio citado, que busca el modelo más próximo para la técnica autobiográfica del *Lazarillo,* conforme vimos en la nota (4). En fin, otra vez sólo cuando el tratamiento de un tema —para así unir los dos factores, el temático y su estructuración— revela coincidencias más fuertes que las diferencias, y coincidencias de carácter singular en cuanto a la tradición, es cuando podemos empezar a hablar seriamente de influencias (14).

---

(12) *Loc. cit.*, p. 22.

(13) *Ibid.*, p. 65.

(14) Lo mismo, por supuesto, aplica a la continuación del *Lazarillo* de 1555, obra que la crítica ha relacionado también —y a veces con mayor seguridad— con el *Till*, desde Enrique

De modo que sólo podría decirse hasta ahora con seguridad que el *Till* no ejerce influencia sobre la estructuración del *Lazarillo*. Estriba esa seguridad en la diferente función asignada a la burla, o, si se quiere ver el asunto desde las páginas lazarillescas, se observa el contraste al apreciar esta vez el papel de Lázaro, incorporador de la anécdota que se transmuta en una vida y una conciencia humana en desarrollo, permítasenos resumir así las antes citadas críticas de Ayala y María Rosa Lida. Luego, entre ese argumento estructural y el otro anecdótico o temático, hay una tercera perspectiva aún sin explorar. Anticipemos desde ahora que tampoco ella permite pensar con algún grado de seguridad que la obrita alemana deja huella de influencia en la española.

Tan marcado como el contraste estructural es el que se da entre las respectivas caracterizaciones. Por acertada que sea dentro de su contexto la imagen con que Ayala describe a Till, una «percha de donde se cuelgan tales o cuales historietas» (15), podría decirse que desde cierta perspectiva casa mejor esa imagen con Lázaro. Porque estudiado el asunto desde la caracterización, esa idea de percha sobre la cual vienen a posarse historietas podría describir también al personaje enfocado principalmente como víctima sobre el cual vienen a caer ahora desgracias, así como la percha recibe pasivamente, digámoslo de esa manera. Dentro de esta caracterización —no cabe duda— cae Lázaro. Till, al contrario, se halla en el polo opuesto, presentándose como agitador, instigador, iniciador de la acción que por lo general se dirige en contra de sus víctimas, repitamos ese término recién aplicado a Lázaro para dejar bien clara esa oposición polar entre ambos.

Paradójicamente, pues, el personaje que se impone estructuralmente a su narración, resultará «pasivo» en cuanto a su caracterización, mientras que el que sirve como mero pretexto —percha, en aquel sentido ayaliano ahora— es, fuera de ese plano estructural, un personaje «activo».

Ya que la excepción refuerza la regla, aprovechamos una semejanza rara entre las dos obras para empezar a comprobar nuestra tesis de caracterización polar. Y tan rara, que no sólo se relacionan las obras aquí por la caracterización, sino que igualmente la estructuración y la temática también revelan parentescos. Hasta el punto que llama la atención el hecho de que la crítica que se antoja en establecer relaciones entre las dos obras no haya insistido en estas se-

---

Macaya Lahmann, «Nota preliminar», *Bibliografía del Lazarillo* (San José, Costa Rica: Ediciones del Convivio, 1935), pp. 20-21, nota 2, continuada de la p. 19, hasta el propio Bataillon (*Novedad*, p. 88).

(15) Vuelva a verse la nota 7.

mejanzas que se dan entre la historieta tercera del *Till*, y el último episodio del primer tratado del *Lazarillo* (16).

En términos abstractos, Till, no sin alguna razón, se venga ahí de una acción anterior, al igual que Lazarillo, pues. En términos concretos, la comida sirve en ambos casos como pretexto de la venganza, la cual, en los dos otra vez, no deja de tener alguna justificación: Till insta a sus compañeros a comer otro manjar que el que les correspondía, cuando éste resulta ser pésimo debido a la tacañería de los que lo proveen; Lázaro trueca la longaniza por un nabo, y así logra satisfacer —siquiera momentáneamente— el hambre que continuamente perseguía a mozo de ciego mezquino. En la obra alemana, el dueño de la casa reparte una paliza violenta contra todos; en la española, se recordará fácilmente el vómito de Lázaro y la subsiguiente no menos violenta paliza. Till se venga atando todo un gallinero de dos en dos por el pico, merced a otra de sus ingeniosas invenciones. Lázaro, algún tiempo después, pero recordando el episodio donde se origina éste («¿Cómo y oliste la longaniza y no el poste?») (17), se venga encaminando al ciego en contra de ese poste. Salvo por esa excepción de extender la aventura en el tiempo, olvidándola para culminarla más adelante (que es, desde luego, una característica del novelar «moderno» del *Lazarillo* relacionada con lo señalado por Ayala y María Rosa Lida), las dos narraciones reflejan, pues, igual estructuración (acción injusta a la que se añade otra injusticia —la paliza— y reacción de venganza justificada), y la misma temática (comida, y en ambos casos, trueque, seguido de la violencia doble, o sea otra vez la paliza en contra de los muchachos, y la venganza de parte de éstos). Pero también —he aquí lo raro— ambos muchachos reaccionan de forma semejante, ambos piden lo suyo, ambos se comportan agresivamente ante la injusticia, y lo raro aquí, según ya indicamos, es que Lázaro actúe de esta forma tan de Till.

Si encajamos ahora cada uno de estos dos episodios dentro de sus respectivas obras, notaremos en seguida la enorme diferencia. Aunque al llegar a esa historieta tercera del *Till* estamos todavía muy

---

(16) No nos ha sido accesible otra edición castellana del *Till* que la de Editorial la Gaya Ciencia, edición completa, pese a la tendencia de truncar la obra por parte de editoriales que destinan sus libros a lectores jóvenes. La información bibliográfica: *Till Eulenspiegel (el espejo y búho)* (Barcelona: Editorial la Gaya Ciencia, 1972). Al parecer, esa idea del *Till* como obra para lectores juveniles ha afectado su publicación: hemos tenido en mano varios ejemplares que también truncan el texto, desde ediciones alemanas a traducciones al inglés. Asimismo, la numeración de las historietas puede variar de edición a edición, y no suelen los editores explicar sus respectivos criterios. Esperamos que la edición que usamos sea la más accesible —como ha sido para nosotros— para el lector hispanoparlante que desee consultar la obra.

En el caso del *Lazarillo*, citamos siempre de la reciente edición por Alberto Blecua (Madrid: Clásicos Castalia, 1974).

(17) *Lazarillo*, p. 98.

al principio del *Volksbuch,* sabemos ya por la segunda historia que el protagonista no necesita provocación, como en esta tercera, para asumir un papel agresivo, o de iniciador de acción, en este caso, burlas: ahí, en la segunda historieta, se recordará, cómo todavía en plena infancia, Till, sin nadie molestarlo, ocasiona la ira de los demás, haciendo muecas y revelando las ciertas partes del cuerpo mejor vestidas.

Lázaro, por el contrario, es ya caracterizado como víctima cuando llegamos a leer su venganza al final del primer tratado. Sólo es necesario recordar que la desgracia que pronto lo convierte en víctima está ahí desde los mismos padres, muerto éste en milicia forzada debido al hurto en el molino, destino de persecución que sufrirá también su padrastro, en cuyo caso la justificación del robo por razones de amor acentúa esa condición de Lazarillo como miembro de una clase víctima de ciertas situaciones sociales. Su madre, como es bien sabido, se ve forzada por razones económicas a contribuir también a esa caracterización de víctima, entregando a su hijo a un ciego. Con el cual Lázaro empieza a aprender que el que no hurta, el que no adquiere «sotileza y buenas mañas» (18), no come, lección costosa en términos de coscorrones y palizas. Y si el humor y el papel de educador del ciego en ese primer tratado atenúan algo la dureza de la existencia del protagonista, no por eso debemos olvidar que la caracterización sigue encarrillada sobre esa visión de Lázaro como víctima. Tan es así, que el episodio del poste al final del tratado tendrá dentro de la novela un doble resultado en cuanto a esa caracterización: en primer lugar, es obvio que Lazarillo ha venido intensificando su lucha por el comer, que es lo mismo que decir su lucha contra el ciego: de descoser el fardel, a abrir un hueco en el jarro de vino, a coger más uvas de la cuenta acordada, a robar una longaniza, a escoger caminos pésimos para el ciego, Lazarillo pasará ahora al final del primer tratado de esos recursos que podrían llamarse «defensivos» —(inclusive ese último que no implica hurto justificado por el hambre, sino castigo vengativo, pero de grado bastante reducido en comparación con lo que vendrá)— en términos de esa lucha, a la ofensiva del poste. Pero, en segundo lugar, hay que tener en cuenta que este episodio final del tratado primero, representa asimismo el fin de ese escalonamiento. El contraste con lo sucesivo da forma a un diagrama de lento ascenso y rápido descenso. Y la víctima del ciego —que no ha dejado de serlo durante ese ascenso— sólo puede contra un ciego tomar venganza.

---

(18) *Ibid.*, p. 98.

Demasiado conocido para repetirlo aquí es ese proceso de mal en peor que llevará a Lázaro del trueno al relámpago, para usar sus propias palabras que tan exactamente subrayan asimismo su caracterización de víctima: «... do acabé de conoscer mi ruin dicha, pues, señalándose todo lo que podría contra mí, hacía mis negocios tan al revés, que los amos, que suelen ser dejados de los mozos, en mí no fuese ansí, más que mi amo me dejase y huyese de mí» (19). Así, siguiendo ese patrón, al final de la novela la víctima alcanzará el sumo grado de la persecución al convertirse en el perseguidor de su propia clase social, al aliarse, pues, con los que, en resumidas cuentas, mandan a su padre a la guerra y a la muerte. Muy lejos en espíritu también está en aquel momento —verdadera cumbre de la lucha que pronto decaerá a un nivel nunca antes tan bajo— en que la víctima se atreve a defenderse de manera más o menos agresiva al final del primer tratado... La derrota ha sido total al finalizar la obra.

En plena oposición, Till continuará en ese su patrón agresivo que es para Lázaro lo excepcional. La historieta segunda ya descrita es de lo más representativa de esta caracterización agresiva ahora. De hecho, si de buscar coincidencias generales, sin pronunciar las influencias todavía se trata, bien podría pensarse en el don Juan de Tirso, otro burlador obsesivo, aunque de naturaleza y resultado distintos, por supuesto, como personaje definitivamente más cercano a Till, pese, hay que insistir, a enormes diferencias de caracterización (20). Ambos, no obstante, se ven como azotes de sus respectivas sociedades y provocadores de desgracias, humorísticas en el caso del alemán, más bien trágicas en el caso de don Juan; y ambos podrían ofrecer semejante fascinación a la psicología que se interesa en las anomalías de los burladores en general, aunque en específico, las burlas alejarán a estos dos tipos de burladores uno del otro para volver a repetirlo.

De ahí que se note en seguida cuando una aventura de Till se convierte en la desgracia tan típica en el caso de Lázaro, si bien hay

---

(19) *Ibid.*, p. 155.

(20) Más coincidencias: con el *Buscón*, cuando Till se apodera de un caballo y se finge caballero, si bien ante unos ciegos (XVI), o, con la misma obra quevedesca cuando roba gallinas de una mujer tonta (X), episodios que se recuerdan al leer los capítulos XX y VI del *Buscón;* con el *Guzmán* ahora, al repetirse el tema del amo eclesiástico que queda desencantado de su paje (libro III, capítulos VI-IX en el *Guzmán*, y la historieta XXVIII en *Till);* con Cervantes, el *Quijote*, cuando Till se va sin pagar de una venta (XIII de *Till Eulenspiegel*, I, 3 de *Don Quijote)* y el mismo Bataillon señala coincidencias entre *Till* y *El retablo de las maravillas* (véase «*Eulenspiegel* y el *Retablo de las maravillas*, de Cervantes», *Varia lección de clásicos españoles* [Madrid: Gredos, 1964], pp. 260-267). De nuevo, cabría preguntarse ante tanta coincidencia sobre la comunidad de fuentes que posiblemente las explique más satisfactoriamente que el intento de comprobar una huella directa de una obra sobre otra, a pesar de que Bataillon no deja de mencionar algunas ediciones del *Till* que Cervantes pudo haber consultado (pp. 263 y ss.).

diferencias aquí en cuanto que las desgracias materiales de los primeros tratados cederán a las espirituales de la degradación ética del protagonista español al final. Y por eso, volviendo al *Till*, cuando Eulenspiegel no se sale con la suya, o no sale del todo bien la broma, engaño o travesura que ha iniciado (la mayoría de las veces sin ningún otro motivo que el del gozo que lo caracteriza en este sentido, aunque para los efectos del lector, está siempre el motivo de humor), la narración se revela inconsistente desde esa caracterización, recordando siempre aquí el hecho de que las historietas no pretenden, ni mucho menos, una caracterización de consistencia «moderna». La historieta XX, por ejemplo, podría reforzar la consabida idea de que se metieron varias manos en el manuscrito de *Till Eulenspiegel*, pues la impresión con que se nos deja ahí es de índole moralizante más bien que de una intención humorística sobre todo. Eso mismo es lo que implicaría el castigo de Till, quien trata sin éxito de engañar a un peletero, para salir rabiando de su deshonesta intención. El mismo patrón de burla frustrada se registra en la historieta XXXI. El mayor elemento de humor aquí no niega la moralización, y de hecho recuerda el humor moralizante que se ha atribuido a Juan Ruiz, por ejemplo, mezclándose así en este caso los dos elementos de humor y moral. Mal también le sale a Till la historieta XLI, pese a un éxito inmediato en la corte de Dinamarca, y la moraleja aquí parece apuntar a la ingratitud humana, sin estar dirigida ahora en contra del protagonista esa moralización.

Estas son, repetimos, las excepciones, y como tales, señalan titubeos dentro de un conjunto que en su inmensa mayoría nos presenta a un ser más bien encauzado sobre el efecto de humor debido al triunfo de sus bromas que cualquier otra cosa. Podría decirse que Till es algo así como el éxito personificado de la burla que se propone. Pero la «cumbre de toda buena fortuna» de Lázaro poco tiene de auténtico éxito. Por eso una vez más contraponemos a la víctima derrotada con el agresor triunfante.

Si el autor del *Lazarillo* conocía al *Till Eulenspiegel* en cualquiera de las formas en que circulaba por Europa, es obvio que no se valió de su proceso caracterizador del protagonista. Bien pudo haberlo hecho y haber seguido adelante, además, con su estructuración literaria que igualmente contrasta de manera radical con la de su antecesor alemán. Dicha estructuración simplemente se hubiese aplicado a un protagonista iniciador de acción, en vez de víctima de los demás en su enfoque principal. Por supuesto que pensamos en lo imposible, en la misma destrucción del *Lazarillo* tal y como lo conocemos.

No quisiéramos quedarnos en la negación, sino ir más allá —siquiera por insinuación— de una prueba adicional de que el *Lazarillo* no sufre influencias del *Till*, al añadirse al argumento estructural este de la caracterización. Porque algo más importante se desprende de ese contraste entre las dos obras. Quizá el lector habrá previsto que la cuestión nos encara de nuevo con esa polémica referente al autor, sus intenciones y sus logros (21). Ciertamente, la caracterización de Lázaro no inclina a pensar que su autor asumía una postura por lo general negativa ante su protagonista y la clase social que representaba, precisamente por presentarlos como víctimas.

Con lo cual entramos en un tema que requiere estudio aparte. Pues aunque la caracterización del *Lazarillo* que tanto contrasta con la del *Till* insinúe ya una respuesta a dicha polémica, ésta, naturalmente, exige mayor hondura antes de permitirnos pasar al terreno más sólido de la afirmación.—*EUGENIO SUAREZ-GALBAN (Mount Holyoke College).*

---

(21) Varios son los críticos más recientes que favorecen aquella idea de Martín de Riquer que considera el *Lazarillo* una autobiografía de un indeseable del que se burla y mofa su autor por sus pretensiones sociales («Lazarillo de Tormes», *La Celestina y Lazarillo* [Barcelona: Vergara Editorial, 1959], pp. 101 y ss., pero especialmente pp. 108-109, y p. 112). El propio Lázaro Carreter sería un ejemplo de los que siguen esta interpretación (*loc. cit.*, p. 46).

El presente trabajo es parte de un libro sobre el *Lazarillo* en actual preparación.

Sección bibliográfica

«QUETZALCOATL ET GUADALUPE. LA FORMATION DE LA CONSCIENCE NATIONALE AU MEXIQUE»: EL PROCESO QUE GENERA LA INDEPENDENCIA SEGUN J. LAFAYE

Este libro de Jacques Lafaye, titulado *Quetzalcoatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique,* recientemente editado por Editions Gallimard en su «Bibliothèque des Histoires», en principio había sido presentado más extenso y como tesis doctoral, bajo el título de *Quetzalcoatl et Guadalupe. Escatologie et histoire au Mexique,* temática ésta que completa la mayor parte del volumen y que pretende dar razón, por último, de cómo a través de aquélla se llega a adquirir conciencia nacional en dicho país.

Abarca este estudio de historia mejicana un amplio período, que va desde la conquista (siglo XVI) hasta el siglo XIX, ocupándose fundamentalmente de los fenómenos espirituales que serán provocados por la conquista y cómo tales fenómenos repercuten en la formación de la conciencia nacional, que va a ser clara para los grupos con alguna preeminencia social o económica, criollos en su totalidad, quienes se verán cada vez relegados en cultura y decisiones frente a la metrópoli.

Comienza Lafaye situando el problema como una superposición de razas y de creencias, aunque omitiendo fenómenos tan dignos de señalar e importantes como es el elemento racial y cultural negro y su influencia en el país. Lafaye plantea a nivel de población y de cultura la dicotomía indio-español, y a partir de aquí, y concediéndole mayor importancia, otra: criollo-español, generándose a partir de aquí toda la problemática del nacimiento de la conciencia nacional, que hará por fin posible la emancipación.

Nos va a mostrar con mucha justeza y amplitud cómo se va a hacer posible la asimilación de cultos y el traslado de unas divinidades a otras; así muestra cómo el tradicional dios-pájaro-hombre azteca Quetzalcoatl va a asimilarse a Santo Tomás, el legendario

apóstol de Méjico, y aún más claramente y con más peso, Tonantzin, diosa madre azteca, se asimilará con la Virgen de Guadalupe de Tepeyac, de características propiamente mejicanas y que será el símbolo de la revolución y el emblema de la emancipación posteriormente. Estas asimilaciones de creencias van a ser posibles no sólo por la necesidad de integración en los nuevos valores del país conquistador y sus exigencias de ortodoxia, sino por tener ambas religiones algunos elementos comunes, como son: providencialismo y mesianismo, jugando este último un papel muy importante en la figura de Quetzalcoatl con respecto a elementos cristianos; así nos lo muestra el autor con penetrante visión, refiriéndose a la expulsión de los jesuitas del país.

Esta insistencia con que trata Lafaye problemas de creencias y arraigo de cultos cristianos en Méjico, cosa que hace con gran profusión de detalles y copiosas estadísticas, resultarán útiles para poder determinar con precisión la cultura colonial y detectar los focos de donde se obtendrá la formación de la cultura criolla.

Los grupos criollos, que, como consecuencia del mestizaje con españoles, son socioculturalmente privilegiados, van a tomar conciencia de su identidad social, discriminación y situación de sometimiento respecto a España, haciéndose para ellos imprescindible recurrir a las *castas* para hacer posible la independencia política. Esto nos lo señala Lafaye con gran claridad, mas el aspecto en el que no insiste suficiente el autor es que este deseo de emancipación de los criollos es vivido en el campesinado como necesidad de cambio del orden social establecido, y sólo así nace la figura del cura guerrillero, importada más tarde por otros países y otras revoluciones, que va a ser la que aquí haga posible la independencia. Quizá más por esta necesidad de subversión del orden social existente, que como dice Lafaye, por una copia del impulso revolucionario iluminista que viene de Europa, pues el hecho de que una vez conseguida la emancipación quedaran los mismos grupos en el poder, no nos da derecho a pensar que haya sido una revolución provocada exclusivamente por los grupos criollos favorecidos en espera de la hegemonía total. Y la derrota de las reivindicaciones populares quizá fue debida a la prolongada lucha mantenida.

Nos presenta Lafaye con gran acierto cuáles son los pasos ideológicos que van a llevar a la independencia nacional y cómo éstos tienen un largo recorrido histórico desde Sor Juana Inés de la Cruz a Clavigero, Sigüenza y Góngora, Servando Teresa de Mier e incluso enlaza con Hidalgo y Morelos, situando a dichos pensadores dentro de su anclaje histórico propio, con lo cual se nos hace más diáfano

su pensamiento. De modo que además de hacernos ver cómo este pensamiento se hace posible desde el punto de vista material —utilización de la imprenta, de quién depende, primeras publicaciones, etc.—, se nos muestra cómo este pensamiento va a ser sólo posible desde los cultos cristianos, pues los centros culturales estaban en manos del clero, se convertirán en propiamente criollos, y cómo se trata siempre de un pensamiento centrado en religiones y cultos, cosa que se nos hace manifiesta incluso en el texto de la primera Constitución. Así, esta obra, que fundamentalmente trata de este pensamiento teñido de religiosidad durante la vida histórica de Nueva España y que nos hace penetrar en una historia en profundidad durante este período, hace decir a Octavio Paz: «El libro de Lafaye nos obliga a desenterrar el cadáver que teníamos escondido en el patio interior de nuestra casa» (1).

Tiene, además, la extraña virtud de exponernos con todo rigor situaciones generales en toda su particularidad irrepetible.

Quizá, no obstante, echamos en falta la necesidad de insistir con igual intensidad en el mestizo que en el criollo y su cultura, por ser aquél y aquélla doblemente polémicas y haber visto un poco desde un plano antropológico, cual era el punto de partida del mestizo e indígena desde la situación del campesinado previa a la conquista (2) para podernos situar en el otro lado de la investigación, también prometedor, y que explica con claridad el comportamiento y la asunción de las nuevas instituciones por el pueblo y explicaría hacia adelante el *pathos* cultural de la Nueva España, del que Lafaye va a ocuparse con tanta exactitud desde el lado criollo.

A fortiori, este estudio nos va a mostrar cómo todos los elementos de ambas culturas en combinación van a cristalizar en la conciencia de nacionalidad mejicana, que aunará elementos étnicos y situaciones sociales del todo dispares, pero que será el germen de la independencia, vista, como es lógico, de modo desigual por éstos, pero sentida como imperativo de salir de una situación de sometimiento de forma similar por todos los elementos.

Este es, a mi entender, el núcleo básico de este estudio y que el autor sabe elaborar con toda exactitud.—*PILAR JIMENO SALVATIERRA (Ciudad Puerta Sierra-II. Gredos, 4, 3.° A. Majadahonda, MADRID).*

---

(1) O. Paz: Prólogo a *Quetzalcoatl...*, p. XV.

(2) Estudio que será abordado con detenimiento en otra ocasión.

MESTRE SANCHIS, A.: *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayáns y Siscar* (1689-1781), Valencia, 1968, 514 pp.; e *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayáns y la historiografía del XVIII*, Valencia, 1970, XII + 608 pp. Prólogo de E. Giralt y Raventós.

La reciente publicación en una serie como Ariel Quincenal de la síntesis de Antonio Mestre acerca de sus investigaciones en torno al siglo XVIII (1) servirá, sin duda, para difundir entre lectores no especializados los resultados de una de las líneas de penetración más innovadoras, sugestivas y coherentes: aquella que —a través de la excepcional (e infravalorada) figura de don Gregorio Mayáns y Siscar— profundiza, hasta los tuétanos, en el complejo mundo de la Ilustración española. Y, de paso, quizá también para que otros sectores más directamente implicados en esta problemática (ciertos historiadores generales y de la cultura e incluso especialistas en el setecientos hispánico), hasta ahora renuentes a considerar siquiera el planteamiento global de Mestre, discutan, maticen, rectifiquen, rechacen o acepten —pero no ignoren— una obra que, cualitativa y cuantitativamente, es ya considerable.

En 1964 adelantaba el autor algunos aspectos de uno de sus temas fundamentales: la relación entre Mayáns y Feijoo, habida cuenta que el olvido del polígrafo valenciano y la mitificación del benedictino gallego han contribuido poderosísimamente a desenfocar las claves del movimiento ilustrado (2). En 1968 y 1970 salieron a la luz los dos libros capitales del doctor Mestre Sanchis acerca del pensamiento político-religioso de Mayáns y su proyección sobre el criticismo historiográfico de la época, cuya entidad, enjundia analítica y peso específico exigen un tratamiento más amplio, que intentaremos en seguida. Pero antes conviene aludir, aun sumariamente, a otros trabajos del autor, escalonados entre 1971 y 1976, que responden a dos tipos bien definidos: artículos y comunicaciones sobre la polivalente actividad de Gregorio Mayáns o de los ilustrados de su círculo, y reimpresiones o ediciones de textos del erudito olivense, acompañadas de estudios preliminares (que constituyen, a su vez, verdaderas monografías) con notas explicativas y útiles índices. Si el interés de los primeros es grande, no van a la zaga los segundos, que ponen al alcance del lector —con largueza y comodidad— los libros esenciales y, sobre todo, extensas parcelas del riquísimo acervo epistolar de don Gregorio, prácticamente desconocido hasta el presente.

---

(1) *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona, 1976, 224 pp.

(2) «Correspondencia Feijoo-Mayáns en el Colegio del Patriarca», *Anales del Seminario de Valencia*, IV, 8 (1964), pp. 47-185.

Así, al estudio de la contribución de Mayáns y de su hermano Juan Antonio a la obra biobibliográfica de Ximeno (3), o al episodio de una reconciliación masónica (4), han seguido una síntesis sobre el movimiento ilustrado en Valencia (5); las relaciones con Muratori (6); precisiones sobre la acre polémica con el retrógrado pavorde Calatayud (7); el análisis de la influencia de Erasmo sobre el inquisidor Bertrán, conexo con don Gregorio y el grupo valenciano (8); la incidencia de Pérez Bayer y del citado Bertrán en la reforma de los colegios mayores (9); un paronama global del jansenismo en España (10); puntualizaciones acerca del movimiento reformista de la predicación en el setecientos, partiendo de un escrito del napolitano Felipe Bolifón, íntimo del deán Martí y de Mayáns (11); la consideración de la lengua vernácula por los corresponsales extranjeros de éste (12), y de nuevo —aunque con mayor profundidad— las notorias discrepancias con el padre Feijoo (13).

La segunda vertiente de las aportaciones de Antonio Mestre está íntimamente conectada con una empresa editorial insólita y digna de todo encomio. Si los indicados estudios han aparecido en revistas científicas y actas de congresos históricos, ha sido el Ayuntamiento de Oliva —patria de Mayáns y del propio Mestre— quien se ha encargado de publicar, a sus expensas, no sólo *Ilustración y reforma de la Iglesia* e *Historia, fueros y actitudes políticas*, sino también las reimpresiones y ediciones de los textos mayansianos, con excepción

---

(3) «Aportaciones de los hermanos Mayáns a los escritores del Reyno de Valencia, de Vicente Ximeno», *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Medicina*, Valencia, 1971, II, pp. 267-276.

(4) Un masón reconciliado en casa del erudito Mayáns y Siscar», *Anthologica Annua*, 18 (1971), pp. 685-717.

(5) «La ilustración valenciana», en *Siete temas sobre historia contemporánea del País Valenciano, Valencia*, 1974, pp. 9-36.

(6) «Muratori y la cultura española», *en La fortuna de L. A. Muratori*, Firenze, 1975, páginas 173-220.

(7) «La Carta de Mayáns al Pavorde Calatayud. Dificultades con la Censura», *Cuadernos de Historia. Anexos de la revista Hispania* (núm. 5: *Estudios sobre el reino de Valencia)*, Madrid, 1975, pp. 459-485.

(8) «Influjo erasmiano en la espiritualidad del inquisidor general Felipe Bertrán», *Anales Valentinos*, V, 2 (1975), pp. 277-296.

(9) «Un grupo de valencianos en la corte de Carlos III», *Estudis*, IV (1975 [1976]), páginas 213-230.

(10) «El jansenismo español de los siglos XVII y XVIII», en la *Historia de la Iglesia*, dirigida por Fliche-Martín, vol. XXII, Valencia, 1976, pp. 561-591.

(11) *«La reforma de la predicación en el siglo XVIII* (A propósito de un tratado de Bolifón)», *An. Val.*, VI, 3 (1976), pp. 79-119.

(12) «Interès per la llengua 'llemosina' entre els amics estrangers de Mayans i Siscar», *Primer Congreso de Historia del País Valenciano* (vol. III: *Historia moderna)*, Valencia, 1976, páginas 609-620.

(13) «Divergencias entre ilustrados: el caso Feijoo-Mayáns», *Studium Ovetense*, IV (1976), páginas 275-304.

de la biografía de Cervantes que salió a luz en «Clásicos Castellanos» (14).

De esta manera el Ayuntamiento de Oliva —siguiendo el plan trazado por el doctor Mestre Sanchis— ha publicado, hasta el momento, cinco gruesos volúmenes del *Epistolario* y otros dos, más reducidos, de la *Serie Menor*. Integran el primer tomo las cartas cruzadas entre don Gregorio y un numeroso grupo de médicos —entre quienes figuran Andrés Piquer, Mariano Seguer y Antonio Capdevila— con transcripción y estudio introductorio de Vicente Peset (15) —adelantado en el proceso reivindicatorio de Mayáns y uno de los máximos conocedores de su temática (16)—. Siguen la copiosa e importante correspondencia con el padre Burriel (17) y la no menos decisiva con el deán Martí (18) —que esclarece muchos aspectos sobre las raíces autóctonas de la Ilustración española—, a cargo ambas de Antonio Mestre. Las epístolas escritas a y por el jurisconsulto José Nebot han sido recogidas por Mariano Peset (19) —asimismo interesado en los temas mayansianos (20)—, mientras que las cartas sobre cuestiones económicas han sido seleccionadas y transcritas por Mestre y editadas con una introducción de Ernest Lluch (21). Por último, en la llamada *Serie Menor* han aparecido el texto latino de la autobiografía mayansiana (publicada en 1756 a nombre de Strodtmann) con la traducción al castellano del doctor Mestre (22) y la edición crítica del proyecto del plan de estudios universitarios que Mayáns realizó

---

(14) Mayáns y Siscar, G.: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1972, XCIII — + 183 pp. Edición, prólogo y notas de A. Mestre.

(15) Ibíd.: *Epistolario I. Mayáns y los médicos*, Valencia, 1972, LXIII + 538 pp. Transcripción, notas y estudio preliminar de V. Peset. Presentación de A. Mestre.

(16) Peset Llorca, V.: «La Universidad de Valencia y la renovación científica española (1687-1727)», *Asclepio. Archivo Iberoamericano de la Historia de la Medicina*, XVI (1964), páginas 214-231, y *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLII (1966), pp. 70-99; «Feijoo y Mayáns», *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Medicina*, V, 2 (1965), páginas 20-29; «Gregorio Mayáns (1699-1781) y la Historia de la Medicina», *Cuad. Hist. Med. Esp.*, IV, 1 (1965), pp. 3-53; «Un ensayo sobre Mayáns (1699-1781)», *Pr. Congr. Hist. P. Val.*, Valencia, 1973, I, pp. 119-147, y *Gregori Mayans i la Cultura de la Illustració*, Barcelona-València, 1975, 520 pp.

(17) Mayáns y Siscar, G.: *Epistolario II. Mayáns y Burriel*, Valencia, 1972, LXVIII — 736 páginas. Transcripción, notas y estudio preliminar de A. Mestre.

(18) Ibíd.: *Epistolario III. Mayáns y Martí*, Valencia, 1973, LXIV + 467 pp. Transcripción, notas y estudio preliminar de A. Mestre.

(19) Ibíd.: *Epistolario IV. Mayáns y Nebot (1735-1742). Un jurista teórico y un práctico*, Valencia, 1975, XCVIII — 744 pp. Transcripción, notas y estudio preliminar de M. Peset.

(20) Peset Reig, M.: «Inéditos de Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781) sobre aprendizaje del Derecho», *An. Sem. Val.*, VI, 11 (1966), pp. 47-110, y «Correspondencia de Gregorio Mayáns y Siscar con Ignacio Jordán Asso del Río y Miguel de Manuel Rodríguez (1771-1780)», *An. Hist. Der. Esp.*, XXXVI (1966), pp. 547-574.

(21) Mayáns y Siscar, G.: *Epistolario V. Escritos económicos*, Valencia, 1976, XXIII — +408 pp. Estudio preliminar de E. Lluch. Selección, transcripción y notas de A. Mestre.

(22) Strodtmann, I. C.: *Gregorii Maiansii, Generosi Valentini, Vita*, Wolfentbuttelae, MCCLVI (texto latino-castellano), Valencia, 1974, XXXII + 312 pp. Presentación de S. Cardona. Estudio preliminar y traducción de A. Mestre.

en 1767, con una amplia introducción (172 pp.) de los hermanos Peset (23).

* * *

Común denominador de los trabajos mayansianos de Antonio Mestre ha sido y es, junto a la obvia consideración de las aportaciones ofrecidas por la bibliografía acerca del siglo XVIII español y europeo, el análisis exhaustivo de las obras impresas de don Gregorio (escasa y parcialmente manejadas en general, pese a fundamentar la etiqueta de «erudito» con que se suele despachar a su autor) y la utilización intensiva de los inéditos, sobre todo del asombroso caudal epistolar, sin paralelo entre sus coetáneos hispánicos y quizá también entre los extranjeros. Este excepcional filón, constituido principalmente por los 13 tomos del Archivo de la catedral valenciana, las 76 cajas del legado Serrano Morales (Biblioteca Municipal de Valencia) y los 181 volúmenes de la Biblioteca Archivo Hispano-Mayansiano (Biblioteca del Colegio del Corpus Christi, de Valencia), incluye las minutas de las cartas escritas por el ilustrado de Oliva a un considerable número de personajes conexos con la vida cultural, política y religiosa de España y Europa, así como las respuestas de sus corresponsales.

No es de extrañar que —provisto de este doble bagaje (24)— cuando el autor aborda «la actitud espiritual y religiosa de Mayáns» —aparentemente «tema de unas simples notas o, en todo caso, materia de un breve artículo» (25)— el resultado sea esa espléndida y densa monografía titulada *Ilustración y reforma de la Iglesia.* El primer capítulo de este libro plantea cómo el joven Gregorio Mayáns asume una de las connotaciones más decisivas de su época —la crítica—, que proyectará, de momento, sobre los contenidos de la decadencia cultural española, desde la lengua castellana a las clásicas, desde la jurisprudencia a la historia, con un decidido aire reformista. Paralelamente, la situación de la Iglesia española provocará la censura ante ciertas actitudes, puesto que «el cristiano debe ejercer la

---

(23) Peset, Mariano y José Luis: *Gregorio Mayáns y la reforma universitaria. Idea del nuevo método que se puede practicar en la enseñanza de las universidades de España,* 1 de abril de 1767, Valencia. 1975. 364 pp.

(24) Cuyas posibilidades sintetiza el autor de esta manera: «No puede establecerse una separación entre los trabajos impresos y la correspondencia privada. El pensamiento expresado en la intimidad, si pierde en precisión, gana en espontaneidad. Y puede servir, al tiempo que demuestra la importancia de la correspondencia en el siglo XVIII como medio cultural, para detectar el ritmo de su evolución, las perplejidades de su espíritu, el impacto que producen en su alma los acontecimientos históricos o la lectura de los libros importantes. El verdadero valor de estas cartas radica, sobre todo, en que Mayáns, cuidadoso bibliófilo y deseoso de facilitar las fuentes de su fama, ha conservado las cartas a él dirigidas. El contraste o correspondencia de opiniones facilita el conocimiento de la realidad histórica de nuestro siglo XVIII» (*Ilustración...,* pp. 14 y 15).

(25) *Ibid.,* p. 13.

crítica ante las deficiencias humanas de la encarnación concreta del cristianismo en un momento histórico»; y así «Mayáns, católico y hombre de su tiempo, buscará un equilibrio entre su fe y las exigencias críticas de su razón» (26). Exigencias que le llevan a encarar los dos grandes males del momento: la superstición histórica y la decadencia moral e intelectual de la Iglesia.

La posición de Mayáns ante las ficciones históricas —punto de inflexión de la decadencia cultural sobre la eclesiástica en España— es analizada metódicamente en dos capítulos de la obra, que detallan, entre otros aspectos, las vicisitudes de la edición de 1742 de la *Censura de historias fabulosas* de Nicolás Antonio, la persecución sufrida y sus consecuencias, así como los medios desplegados para contrarrestar la nociva influencia de los falsos cronicones, que venían emponzoñando los diversos campos historiográficos —sobre todo la historia primitiva, eclesiástica, genealógica y particular— desde fines del siglo XVI. En este sentido, la actitud de don Gregorio está en la línea de sus coetáneos europeos (Muratori, Almeida, Bem) y hereda la «tradición crítica» (27) de los grandes historiadores españoles del Barroco —Mondéjar, Nicolás Antonio— y de la transición, el deán Martí, de Alicante.

El panorama moral e intelectual de la Iglesia es objeto también de la atención de don Gregorio, avivada en 1745 con ocasión de la polémica sobre el Patronato Real. La intervención de Mayáns «y su mentalidad regalista explican la atención preferente que le merece la decadencia de la Curia Romana en los trabajos que destina a luz pública, en nombre propio o de Blas Jover. Pero su correspondencia privada nos manifiesta, con mayor sinceridad si cabe, su pensamiento sobre la decadencia de la iglesia española» (28). Partiendo de un profundo conocimiento de este ambiente (el propio Mayáns fue clérigo algunos años), efectúa un implacable análisis de la jerarquía episcopal, los cabildos y párrocos y especialmente de los religiosos, a quienes critica acerbamente sus graves deficiencias pedagógicas y la sumisión a Roma. Pero, junto a esta vertiente, aporta soluciones y remedios —e incluso prioridades en su aplicación— que apuntan a una reforma global, cuyos protagonistas no serán tanto el Papa (29),

---

(26) *Ibíd.*, p. 61.
(27) *Ibíd.*, p. 206.
(28) *Ibíd.*, p. 207.
(29) «La reforma tiene unas normas objetivas: los cánones y leyes de España, cuyo cumplimiento es la verdadera reforma, y un vigilante, el rey, que, bien informado, pedirá la intervención del Papa cuando sea precisa. No hay que buscar, por tanto, la reforma de la iglesia española en Roma ni esperar que la Curia Romana dé permiso para realizarla» (*Ibíd.*, p. 259).

la Curia o el Concilio, como «el obispo, eje de la reforma» (30), y «el rey, protector de la Iglesia» (31) —verdadera columna vertebral del regalismo mayansiano—. A su vez ello implicaba la selección de prelados entre los sujetos «más dignos por sus virtudes y ciencia» (32), que se lograría —según don Gregorio— mediante la justa elección real de titulares y beneficiados (futuros obispos), y sobre todo mediante la reforma en profundidad de las enseñanzas eclesiásticas impartidas en las universidades.

Este era, por supuesto, el expediente decisivo, tal y como fue explanado por el ilustrado de Oliva en el informe de 1767, a petición de Roda. El proyecto, enormemente ambicioso —cubría desde los primeros escalones didácticos hasta las facultades mayores (Medicina, Leyes, Cánones, Teología), pasando por los estudios de artes— sirve de base, junto a una impresionante documentación paralela, a uno de los capítulos caudales de la obra de Mestre (significativamente titulado *La enseñanza como solución)*, en el que desmenuza las ideas de Mayáns en torno a la metodología, los libros y los maestros necesarios para la reforma.

Los tres últimos capítulos de *Ilustración y reforma de la Iglesia* examinan, respectivamente, otros tantos ingredientes de la compleja personalidad de don Gregorio: el regalismo —ya aludido en diversos pasajes—, la actitud ante el jansenismo y otras corrientes europeas y, en fin, su adscripción al humanismo cristiano. Si Mayáns «como hijo de su tiempo» y como jurista es un ferviente regalista, «su actividad intelectual trasciende las circunstancias concretas para conectar con una gran corriente del pensamiento humanista y cristiano» (33). Particularmente medidas y matizadas resultan las páginas que el autor dedica a clarificar el sentido del jansenismo teológico e histórico, la influencia de Van Espen y Muratori, la condenación de Noris, las repercusiones de la bula *Unigenitus* y las manifestaciones filojansenistas de Mayáns de tipo político y doctrinal. Se trata, por supuesto, de uno de los temas que entrañan más dificultades y que requieren mayor finura analítica para detectar las concomitancias indudables —la posición antirromana y antiescolástica, la tendencia rigorista, el apego a la religión interior, la aversión al laxismo y a los jesuitas—, pero también de las no menos notables divergencias: el optimismo intelectual, la desvinculación de la angustia teológica en la cuestión de la libertad y la independencia de que hacía gala el polígrafo de Oliva.

---

(30) *Ibid.*, p. 275.
(31) *Ibid.*, p. 292.
(32) *Ibid.*, p. 307.
(33) *Ibid.*, p. 357.

Un selecto apéndice documental corona este denso y esclarecedor libro, con el que su autor obtuvo el Premio Nacional «Menéndez y Pelayo» de 1968.

* * *

Dos años después publicaba el doctor Mestre Sanchis una nueva monografía, no menos sólida y apabullante que la anterior: *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayáns y la historiografía del XVIII*, con prólogo del profesor Giralt en el que se dilucidaban, apretadamente, las razones de la marginación que sufrió don Gregorio. Por su parte, el autor encabezaba así la introducción: «Con evidencia creciente se impone la idea de que es menester buscar los orígenes de la Ilustración española en la actitud de los *novatores* de fines del siglo XVII, antes que se implantara en la península la Casa de Borbón y, en consecuencia, anterior a la actividad intelectual del padre Feijoo. Así lo afirmé en *Ilustración y reforma de la Iglesia* al estudiar la génesis del pensamiento reformista de Gregorio Mayáns. Llegaba, por caminos distintos, a las mismas conclusiones que en el campo científico, en especial de la medicina, establecían los trabajos de López Piñero y Vicente Peset. En el presente estudio añado nuevos argumentos, limitados si se quiere al campo de la crítica histórica, pero que vienen a confirmar el resurgir intelectual español antes de 1700» (34).

Consecuentemente a este exordio, analiza Mestre en el primer capítulo la figura, tan esencial como desconocida, del deán de Alicante, Manuel Martí, «mentor claro» del «resurgimiento intelectual valenciano» anterior a los Borbones (35), cuya trascendental función de enlace es resaltada (36), así como sus conexiones con los historiadores valencianos Miñana y Segura, para pasar —en el siguiente— a exponer la forja del criterio histórico de don Gregorio, a quien Martí sirvió de «poderoso acicate» en su evolución metodológica a la bús-

---

(34) *Historia...*, p. 17. Sobre las investigaciones de José María López Piñero, véase especialmente *La introducción de la ciencia moderna en España* (Barcelona, 1969) y *Medicina moderna y sociedad española. Siglos XVI-XIX* (Valencia, 1976).

(35) *Historia...*, p. 87.

(36) «Resulta, asimismo, interesante constatar las fuentes de inspiración crítica que aparecen durante los años de su permanencia en Roma (1686-1698): el cardenal Sáenz de Aguirre, el marqués de Mondéjar y, sobre todo, Nicolás Antonio. Es decir, la gran herencia barroca, última manifestación del criticismo renacentista. Los historiadores valencianos del XVIII se consideran continuadores y perfeccionadores de los trabajos críticos del barroco español. Los valencianos, no los castellanos, serán los editores de sus obras, los herederos de su espíritu y los continuadores de su empresa. Una de las manifestaciones será la oposición a los falsos cronicones desde Martí a Mayáns y Pérez Bayer. El deán empieza la edición de Nicolás Antonio con la *Bibliotheca Vetus*, continúa Mayáns con la *Censura de Historias Fabulosas* y el canónigo Pérez Bayer reedita la *Bibliotheca Hispana*. Asimismo, Martí manifiesta sus deseos de publicar las obras manuscritas de Mondéjar, que lleva a término el polígrafo de Oliva» (*Ibid.*, pp. 87 y 88).

queda de la verdad (37); los nobles proyectos de reforma de la Historia, truncados por el poder que apoyaba al sector *oficialista* de la Ilustración (38), y, en fin, la actitud de rechazo de los *novatores* valencianos hacia el frívolo ensayismo feijooniano.

Los capítulos centrales diseccionan magistralmente las relaciones entre Mayáns y Flórez, de enorme interés dada la significación de ambos. A partir de la generosa colaboración científica prestada por don Gregorio y su hermano Juan Antonio en torno a la autenticidad de la división de obispados atribuida a Wamba, Mestre reconstruye con prolijidad —contando con la inestimable base de la correspondencia privada— los avatares de dicha relación, sus divergencias y ruptura. El cotejo entre las «Notas a la división atribuida a Wamba» —manuscrito en el que Juan Antonio Mayáns trabajó durante dos años y que fue remitido al padre Flórez— y las páginas de la *España sagrada* dedicadas al controvertido texto del rey visigodo demuestran cuánto deben éstas a aquéllas y cómo hay que atribuir indudablemente a los hermanos Mayáns la paternidad del criterio que esgrime Flórez al respecto. Las diversas teorías en torno a la Era Hispánica —agravadas por la intemperancia del agustino— harían aflorar graves diferencias metodológicas e ideológicas por la cuestión de la venida de Santiago y otros problemas. Mientras el autor de la *España sagrada* cree que las tradiciones eclesiásticas no necesitan de testimonios positivos, el polígrafo olivense mantiene la postura contraria y, en consecuencia, niega la venida del apóstol. Desde entonces menudearon los juicios acres de Mayáns sobre la obra de Flórez —aunque siempre en privado—, mientras que los miembros del círculo mayansiano detectaron sus no escasas deficiencias.

A partir de la persecución sufrida al aparecer la *Censura de historias fabulosas*, don Gregorio abandona las publicaciones históricas «y emprende una tarea de magisterio silencioso y oculto que, si bien no trasciende al público, no deja de ser por ello eficaz» (39). Dejando de lado la asombrosa proyección europea de Mayáns (40), el doctor

---

(37) *Ibid.*, p. 63.

(38) «No es de extrañar, pues, una oposición del grupo apoyado por el gobierno Borbón francés: llámese Padre Confesor del rey, Feijoo, Diaristas, Reales Academias o Consejo de Castilla. Martí será rechazado para el cargo de bibliotecario real. Segura se opondrá a Feijoo y a los autores del *Diario* y verá prohibida una segunda edición de sus *Vindicias históricas por la inocencia de Savonarola*... Mayáns, además de polemizar con Feijoo y los Diaristas, no encontrará apoyo alguno para sus proyectos históricos —favor que recibirá después la Academia de la Historia y hasta los padres Burriel y Flórez—; se enfrentará a las Reales Academias por censurar la *España primitiva* (último cronicón de un diarista y académico de la Historia), y será perseguido por el Consejo de Castilla a causa de la publicación de la *Censura de historias fabulosas*, de Nicolás Antonio» (*Ibid.*, p. 89).

(39) *Ibid.*, p. 218.

(40) Estudiada brillantemente por V. Peset: «Els amics estrangers de Mayans», en *Gregori Mayans i...*, pp. 45-227.

Mestre Sanchis detalla la influencia del criticismo del ilustrado de Oliva en los historiadores valencianos (Sales, Ximeno, Teixidor) y catalanes (Finestres y la Universidad de Cervera, Aymerich, Caresmar, la Real Academia de Buenas Letras barcelonesa) que estudiaron temas de la Corona de Aragón, así como sobre otros investigadores que trataron cuestiones generales de Historia española. Entre éstos figuraron los individuos más abiertos de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, el jesuita Andrés Marcos Burriel, los cronistas de Indias Boturini y Juan Bautista Muñoz, Cerdá Rico y el también jesuita padre Juan Andrés.

El último capítulo analiza las razones del fracaso de Mayáns en cuanto a la consecución de sus ambiciosos objetivos en el campo histórico. Para ello se centra Mestre en el período clave 1733-1739, cuando don Gregorio fue bibliotecario real y sufrió los embates de los grupos intelectuales de la corte y de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia, que le indujeron a retirarse a Oliva en 1739. El problema que subyace no es otro sino el austracismo familiar de Mayáns, que motivará los recelos borbónicos y la acusación de «antiespañolismo». La actitud foralista de don Gregorio, nunca disimulada, y la visión periférica de la historia hispánica —doblada de insobornable criticismo— incidirían en el mismo sentido. Sólo cuando el *partido aragonés* —Roda y Aranda— acceda al poder encontrará Mayáns un tardío reconocimiento oficial a sus méritos. El apéndice documental, con el que finaliza la obra, está dedicado a las relaciones con Flórez e incluye, entre otras interesantes piezas, el extenso manuscrito de Juan Antonio Mayáns a que hemos hecho referencia.

Resulta, por tanto, urgente un replanteamiento del esquema interpretativo clásico del siglo XVIII. El descubrimiento de la figura y actividad de Mayáns desmonta muchas imágenes estereotipadas. Los orígenes de la Ilustración española resultan más lógicos y adquieren mayor riqueza y variedad. El criticismo histórico aparece vinculado a los historiadores de nuestro siglo XVII, Nicolás Antonio en especial. Y, sobre todo, frente a la visión exclusiva del influjo francés, puede verse una corriente esencial del pensamiento ilustrado español anclado en el reformismo humanista-erasmiano de nuestro XVI.—
SEBASTIAN GARCIA MARTINEZ (Departamento de Historia Moderna. Facultad de Filosofía y Letras. VALENCIA).

TRES ESCRITORES HISPANOAMERICANOS

No sin cierta insolencia, a estas alturas puede afirmarse que lo denominado *boom* sirvió para bien poco. En tales ideas —meditadas, afianzadas poco a poco— nos hace hundirnos más la contemplación del resultado final: algunos autores importantes, presuntuosamente «descubiertos». Y, como siempre, la repetitiva nota de la desolada realidad cultural, mediatizada y minimizada por intereses de uno u otro tipo. Antes y después del suceso sonoro, el castellano escrito en los países hispanoparlantes conlleva una larga historia de injusticias, olvidos, desconocimientos, silencios totales o presencias a medias, cuando no el ya legendario egocentrismo por parte del escritor peninsular que, como diría el escritor chileno Carlos Droguett, se resiste a reconocer que no hay un «préstamo» de idioma, sino el hecho demasiado claro de que una cultura no se entrega o recibe como parte de un pacto, sino que, como actitud mental, puede resultar —siempre suele hacerlo— *subversiva.*

Droguett, en una conversación que mantuvimos hace muchos años en la calle de Hortaleza —pese al tiempo, Droguett conserva suficientes agallas para no dejarme mentir—, escuchaba una de mis frases juveniles más vehementes: «En España —dije—, desde el punto de vista literario, no se quiere a América, y si por causa de una epidemia total y continental desaparecieran todos los grandes escritores de allende el charco, un enorme suspiro de alivio se expandiría por la médula espinal de algunos amanuenses del país.»

Mi frase no fue demasiado certera. Pero no he tratado nunca de convertirme en *relaciones públicas* y sé lo que entonces sentía. Más tarde, por medio de esta Revista, pude medir bien el fondo de mi propio pozo. Pero sigo pensando que aún existen amanuenses y escribas con los pensamientos que dieron pie a mi fiebre y me convirtieron en asiduo lector de escritores «con idioma prestado». Droguett —que, tras mi frase, dijo: «¡Digno de un Cuento de Cortázar!»— escribió un relato extenso (*) que no creo conozca nadie en la península. Por supuesto, me llenó de orgullo, sobre todo porque, pese a mi juventud, alguien me dedicaba unas páginas. Y ese alguien no era un principiante, sino un escritor famosamente desconocido, pero con garra.

Y después murió el *boom,* y otra vez el silencio, ya menos escandaloso, pero más injusto. Tal y como veo el asunto, dentro de poco nuestro lector medio creerá que en Hispanoaméirca únicamente hay tres o cuatro escritores. Alguno incluso, y no soy aquel joven de

(*) Se trata del relato «Repentina y trágica muerte de la novela hispanoamericana».

antaño, nos sobará la oreja llamándonos a García Márquez «Gabo», a Cortázar «Julitoh» y a Vargas Llosa algo así como «Marito». De los otros, como siempre, ni hablar. Y no pensemos que si algo hace *poom* es el negocio editorial. No seamos ingenuos. Conocimos la majestuosa verborrea de entonces y conoceremos otras que, a modo de nuevas bandas de honor, nos traerán «nuevo estilo», «mundo distinto», «castellano barroco y perfectísimo», «hermoso tipo de frase larga».

¿Seguirán ignorándose los nuevos escritores? ¿Seguirán negándose hombres como Arguedas, Arlt, Rojas o —por qué no decirlo— esperarán todavía los Onetti, Rulfo, Droguett mejores tiempos? Nadie lo sabe. Alguien me respondía sobre Rafael F. Muñoz que sí, que le conocía: era un gran jugador de tenis y conseguiría pronto el éxito.

Allende el mar sigue creciendo la literatura. A pesar de la muerte del *zoom*. A pesar de que únicamente un costeño de la colombiana Aracataca —sonoro nombre: larga vida a todos sus habitantes— sea el genuino representante de la literatura hispanoamericana de todos los tiempos. Y a pesar de que incluso su *El otoño del patriarca* no tuviera el éxito que auguraron los zorruelos editores, como tampoco fue excesivamente comercializado aquel libro de *Manuel* que firmó ese a quien nuestros queridos lectores dirigidos suelen llamar «Julitoh».

Fuera de juego: sin grandes movimientos de propaganda la literatura sigue existiendo en otros países que no sienten el idioma como un préstamo. Basten los tres libros que a continuación reseño como famélica muestra.

HECTOR ROJAS HERAZO: *Señales y garabatos del habitante.* Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

El colombiano Héctor Rojas Herazo es un hombre no únicamente corpulento o poseedor de esa cortada capacidad de adaptación que poseen los jóvenes o los poetas. Además, tiene la exacta ingenuidad que se precisa para ser escritor. Así, en sus *Señales y garabatos*, el habitante es él. «Lo único que he deseado —decía hace poco— en las diversas formas de comunicación que he ensayado hasta el momento es narrar mi infancia.» Y su libro se abre hacia la infancia viviendo en ella, traspasándola, haciéndola crecer día a día. Garabatea, sí, con la maestría del pintor (nos recuerda a Miró). Deja señales de esencias y entornos que rematan su vaticinio, porque, como él mismo escribiría, a cada hombre le ocurre el tiempo (nos recuerda ahora sutilmente a Picasso).

Novelista de factura impecable —*Respirando el verano, En noviembre llega el arzobispo*—, Rojas Herazo nos entrega inequívocas señales, magníficos garabatos: un libro extrañamente poseedor de flexibilidad, complejamente significativo, por el cual desfila el apasionante mundo de sus narraciones, sus comentarios, su poesía. Trescientas cuarenta páginas densas, por donde vienen creciendo sus palabras. Su memoria.

«La prueba de fuego para quien pretenda considerarse un escritor es escribir sobre sí mismo.» Todos aquellos que lo intentamos o lo seguimos haciendo sabemos que uno debe dejar literalmente la piel en los escritos cuando se trata de «escribirnos» y «describirnos». Leyendo a Héctor Rojas Herazo averiguamos el mutuo desconocimiento de las partes que nos integran. Sabemos que otra cosa no es posible sino seguir adelante. El, en diez partes y un «Autorretrato», nos deja estudiar su contenido. El sitio por llenar lo irá cubriendo este colombiano lleno de tintes de nostalgia.

«Zona franca», la primera parte, es una colección de notas por donde desfilan León de Greiff —un olvidado más— o César Vallejo —en un impresionante modo de comentar, Rojas dice, confesándose, que «con Vallejo el asunto es a otro precio».

Recorreremos esta gran parcela con Rimbaud o Neruda, con Martí u Onetti, con García Márquez o Machado. Lo haremos y sentiremos todos los perfiles. Encontraremos un universo heterogéneo, sin jerarquías, cosmológico en su desorganizado orden.

Más partes.

En «El pueblo que agoniza bajo los almendros», nuestro escritor describe personajes *cojos:* donnadies y supersabios con los cuales convivió grandezas e infortunios. El Abuelo, La Maestra, La Ciega, El Forastero; o ese purgatorio de Cumbiamba, que «es un tambor hablando bajito, desuniendo tímidamente las hojas del aire». Es en «La Moribunda» donde una suma de terror y conmiseración se unen para darnos la escena de los últimos instantes de una vida: la piedad de Héctor Rojas —piedad ambivalente: hacia aquella que muere, hacia él mismo— no cabe dentro de una síntesis de urgencia. Es demasiado pura y resultaría colateral si aquella que agoniza pudiera responder. Ante esa muerte, Héctor Rojas escribe: «Nos negábamos, con lo más poderoso de nosotros, a oficiar en ese rito de amargura, a contemplar esa inexorable disolución de una voz, de una sangre, de un bulto con apetitos que nos había acompañado durante nueve meses de sus sesenta y dos años.

«Telón de fondo» es un mapa personal. América y el mundo pisados por «el habitante». Un mapa trizado de rojo y negro. Una carta

geográfica con acotaciones no únicamente en los puntos por donde se deambuló, sino hasta con comentarios al margen según la impresión del viaje realizado. Así, vemos otra profunda veta de la humanidad impresionante de Héctor Rojas Herazo. Y sentimos que sí, que están vivos los mapas, que la geografía es la hermana gemela de la poesía y de la historia. Que, incluso si tocamos un rostro, no hacemos otra cosa que descubrir ríos y valles, montañas o vaguadas, simas y barrancos. Satchmo —un desdibujado hombre, un ser lleno de temblores eléctricos— viaja descalzo por las calles de Virginia o Louisiana. Y Héctor Rojas sigue viajando por su niñez y adolescencia para construirnos el presente. Lo hace no como turista, no como cuando en Europa, más concretamente en España, sentía que hacía un raro sacrilegio visual si su viaje era apresurado como el de tantos andariegos que ni sus huellas dejan en la ruta.

En verso, el volumen incluye selecciones de «Rostro en la soledad» y «Agresión de las formas contra el ángel». Hay, también, un poema, un homenaje a Agustín Lara subtitulado «Preparación para el bolero».

Aquel que únicamente ha leído su prosa intenta descubrir con urgente deseo el poeta existente bajo esa carga de humanidad nombrada Héctor Rojas Herazo. Y descubre un poeta cuyo latido, cuya esencia fundamental, es la libertad. Un poeta para el cual los seres y las cosas deben tener un lugar:

Todos en su sitio para responder a un hondo llamado,
El hombre en su sitio con sus venas
cálidamente distribuidas
Y el perro en su sitio
Para ladrar o para morder a los vecinos en su sitio
Y la piedra y el árbol y el moribundo...

(Impresionados por este poema, hemos cantado una oración por Vallejo: para que el individuo sea un hombre / para que los señores sean hombres / para que todo el mundo sea un hombre, y para / que hasta los animales sean hombres.)

La poesía de Héctor Rojas Herazo, plasmada en verso largo, afilado y vibrante, está llena de emoción, de potencia creadora. Poemas como «La casa entre los robles» no pueden ser concebidos sin sentir la más profunda realidad, incluso la más animista de las realidades. Sin fuegos fatuos ni artificios verbales, aquí hay un idioma poderoso, cimentado por la vibración de la vivencia susurrante, por entre la que percibimos olores suaves. Tercas y sensoriales, las palabras no se resignan a ser olvido:

A un ruido vago, a una sorpresa en los armarios,
la casa era más nuestra, buscaba nuestro aliento
como el susto de un niño.
Por sobre los objetos era un tibio rumor,
una espina, una mano,
cruzando las alcobas y encendiendo su lumbre
furtiva en los rincones.

Cierto. Hubiera copiado todo el poema. No hay lugar. Héctor Rojas, viandante. Va a continuar royéndose los zapatos y seguirá viajero en la mañana. Siempre recibiremos con sorpresa nuevas señales, nuevos garabatos de este poderoso habitante de su idioma.

ABELARDO CASTILLO: *Las panteras y el templo.* Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

El argentino Abelardo Castillo nació en San Pedro en 1935. Obras de teatro suyas son *El otro Judas* (1959) e *Israfel* (1966), basada en la vida y obra de E. A. Poe.

Son sus libros de cuentos los que, sin embargo, han permitido —pese a la importancia de su teatro— que Castillo sea reconocido como un creador profundamente creativo. Y ello no únicamente por la garra de su estilo, sino por el tratado de independiente polémica que en cada página crece, estriándose, hasta conseguir la concepción de los temas. Esto viene ocurriendo desde sus anteriores volúmenes de cuentos: *Las otras puertas* (1961) o *Cuentos crueles* (1966).

Para descubrir parte del terror que Abelardo Castillo describe como propio podíamos citar, al comienzo de esta (seguramente infructuosa) nota, una frase de Ernesto Sábato, aclarando que no se encuentra en las páginas del volumen: «Nuestros dioses no son más los dioses luminosos del Olimpo, que alumbraron al artista occidental desde el Renacimiento: son los dioses oscuros y crueles que presiden el derrumbe de una civilización.»

Aunque nunca he sido «crítico solapero», me aferro al prólogo del libro, donde Castillo dice:

«Este libro se llama *Las panteras y el templo* por error. La frase de la que tomé el título es de Kafka *(Aforismos sobre el pecado)* y, en las dos traducciones que poseo, no dice panteras, sino leopardos. Ignoro si alguna vez leí otra versión o si, sencillamente, mi memoria mezcló dos animales que fundamentalmente son el mismo.»

Citar mal a Kafka no es un signo. Lo que sí es simbólico es que Abelardo Castillo, según confiesa, nunca amó a otro animal real o

ficticio más que a Baghera, la pantera negra de Kipling. (Pero... ¿significará esto demasiado? Me estoy refiriendo a una confesión de tal calibre, no al hecho de amar ese animal a quienes todos los lectores de Kipling adoramos.)

Once cuentos componen el volumen. Once cuentos de terror sin modas, sin Poe, sin Kafka, aunque sin prescindir de un momento como el que pasamos ni de los tiempos que vemos en la vecindad del futuro. Si el miedo psíquico pudiera ser trasplantado, sin literatura, todos seríamos acorralados por las situaciones que describe Castillo; todos pasaríamos por estadillos de neurosis —viaje usted: yo ya encuentro anciana la palabra—, con el terror inyectado en sesiones de abnegación y paciencia mediante el odio. Casi juro que hasta aquellos presuntuosos de la perfecta cordura algún día sufrirán entre la sábana pulcramente blanca el alarido de la *insensatez* que ahora se denomina por ellos *lectura.*

Noche para el negro Griffiths sea tal vez el exponente máximo de este libro hábil e ingenioso. Aquí, Castillo utiliza todos los recursos para intranquilizarnos mediante la realidad más lineal; pero su proceso narrativo no es simple, sino envidiable: desmenuza cualquier situación con capacidad de creador nato. El relato es la sublimación —asombroso: sublimación por el odio— de un viejo músico, fracasado y canalla, tal vez con una botella de vino sobre el piano, aunque no lo sabemos bien, nunca lo sabremos bien porque Griffiths, «el negro», todavía no puede haber aprendido a tocar el piano: él era trompetista, sí, tocaba la trompeta; no, nunca el saxo, ya que Griffiths no era un auténtico músico de *jazz,* sino un derrumbado en las cloacas, un pobre loco, un negro loco, un lisiado de New Orleans o de Louisiana o quién sabe de dónde, si ahora mismo no podemos preguntar ni a James Baldwin ni tan siquiera a Beauford Delaney, y Satchmo ha muerto. Desde luego, el tal Griffiths no era un auténtico músico de *jazz,* sino un hombre enamorado de una rubia, un hombre que nunca aprenderá a tocar bien el saxo, pero que tal vez ahora haya optado por el vaso de vino —o la botella— sobre el viejo piano.

Otros temblores: *El hacha pequeña de los indios. El asesino intachable.* Relatos de premeditados asesinatos.

Sin embargo, en el relato que da título al libro es donde el asesino es un tipo completamente existencial. Imagínese un hombre capacitado para amenazar noche a noche, temiendo ser visto, a su propia esposa.

Triste le ville es, a mi juicio, nada poderoso y sí demasiado subjetivo, el mejor cuento. Yo he amado mucho y sigo amando mucho las estaciones de ferrocarril. Me gustaría viajar así fuera de barriga

en un vagón de cerdos. Pero nunca había pensado que mis deseos pudieran llevarme al lugar donde no quedan hojas en los árboles y no haya ni una gota de agua suspendida, ni un ladrillo cubierto de musgo en el confín de las casas. Tendré cuidado para no equivocar el billete.

Lugar siniestro este mundo, caballeros, dijo Félix.

Acabemos con otra frase de Sábato: El hombre es el primer animal que ha creado su propio medio. Pero —irónicamente— es el primer animal que de esa manera se está destruyendo a sí mismo.

(El hombre llamado Castillo pensó que, de un momento a otro, iba a suceder el majestuoso horror del sol sacrificado detrás de las islas. Pensó que eso ocurría todas las tardes.)

JUAN LISCANO: *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*. Seix Barral, S. A. Barcelona-Caracas-México.

Juan Liscano —Caracas, 1915— se ha propuesto en este libro indagar y esclarecer «la frecuente confusión entre ética y estética, entre espiritualidad y arte, entre progreso interior y progreso exterior». Es demasiado poco para explicar el mágico libro que acabamos de leer. Liscano —que ha fundado y dirigido revistas y editoriales— es autor de rebeldía desamparada. Su búsqueda le ha llevado a emprender desde el camino de la creación más pura al periodismo, la crítica o la investigación del folklore. Entre su obra publicada entresacaremos sus libros *Contienda* (1941), *Del mar* (1948), *Folklore y cultura* (1950), *Camino de la prosa* (1953) o *Panorama de la literatura venezolana actual*.

Por la vía de la palabra escrita ha tratado Juan Liscano de desalienarse. Y así continúa, pese al tormento de esa aparente contradicción que da título al libro que nos ocupa. Trabajando la literatura entre la esperanza y la náusea puede nacer este volumen, cuyo recurso último no es el silencio, cuya tortura no es únicamente la creencia en la muerte de la literatura, cuya conflictividad no nace tan sólo del terror de un hombre preocupado por el espíritu y, sin embargo, atacado en sus fibras por las palabras que, sin duda, llegan al centro de su existencia con el acoso de sus signos y sonidos.

Impotencia no estéril. De la palabra hablada al alto barranco del escrito el pensamiento pendula. Hablar para un interlocutor invisible nos obliga a comenzar, en principio, un diálogo con nosotros mismos. La literatura, vista de tal modo, es únicamente sucedáneo de comunicación. Es, por tanto, incomunicación, a pesar de esos espejos que podemos imaginar en cada lector.

Hay una lucha a muerte en el libro de Liscano. Pero como quiera

que la pelea se lleva a cabo entre dos oponentes perfectos, ninguno conseguirá el triunfo. Con la cita del principio, Liscano nos añade una pista. Se trata de un retazo de carta de Paul Gauguin, dirigida a Emile Bernard. «En el fondo la pintura es como el hombre, mortal, pero viviendo siempre en lucha con la materia. Si pensara el absoluto, dejaría de esforzarme hasta para vivir.»

El pensamiento de Liscano está plasmado concisamente. Su estilo es tan evocador, que parecería ser el nuestro, como suele ocurrirnos con los libros agraciados por la esperanza en la comunicación y la impotencia de su búsqueda. Por ello, gracias a su influjo, nos negamos a aceptar la contradicción aparente: si Liscano no creyera en la literatura, ¿cómo iba a convencernos por medio de un libro?

No. A Juan Liscano, como a casi todos los escritores, no le molesta la literatura, sino ciertos literatos, sobre todo esa clase dedicada a matar la palabra. Así, Liscano nos dice que ciertos autores «ya no nombran. Mataron el mundo. Como un enjambre de insectos monstruosos vuelan sobre las ruinas y los desiertos, donde ya no quedan hombres, sino lisiados, pedazos humanos que aún se mueven, trozos de cuerpos semienterrados».

Esta visión apocalíptica nos resulta auténtica. Nos sentimos, como el autor, a veces demasiado *importantes*. Pronunciándonos contra la guerra del Vietnam o la minifalda, formamos parte de un sistema cultural que irónicamente nos promueve. Y ahí sí tenemos una auténtica realidad y una aberrante contradicción: la sociedad necesita de nosotros y nosotros de la sociedad. En cuanto a egocentristas, seguimos queriendo estar fuera de ella. Incluso tenemos la osadía a veces de querer estar en su contra mediante la palabra escrita, mediante ese prestigioso instrumento del que creemos ser dueños.

Entre los diversos textos que componen el volumen, «Rimbaud, vocación del malentendido», y «Hesse, armonía de los contrarios», se convierten en partes capitales.

En el texto sobre Rimbaud, Liscano llega al más allá de su relación tormentosa, de nuestra relación tormentosa. «Si, como escribió Rilke, la gloria es una suma de malentendidos, el caso de Jean Arthur Rimbaud confirma esa aseveración de manera impresionante. *Rimbaud se equivocó sin tregua.*»

Desbrozándonos a Rimbaud, aquel que escribió un Infierno tan personal como multitudinario, nos dice Liscano: «Si Rimbaud hubiera creído en la literatura; si ésta hubiera constituido su verdad profunda, su hambre mayor; si mediante ella hubiera logrado las compensaciones que buscaba, lejos de renunciar a escribir habría exprimido

de sus trágicos malentendidos un zumo de belleza, habría aceptado *la ilusión de conciliar al mundo con sus pasiones.»*

Espiritualidad y literatura: Una relación tormentosa. Una relación contradictoria. Escribimos «sin querer». Somos literatos, pese a todo. Juan Liscano no dejará nunca de serlo, y él lo sabe. Ese es, quizá, su miedo. Ese es el miedo de todo auténtico escritor. Con amor u odio, con paladeo o lujuria, la literatura viene muriendo desde siempre. ¿Cuánto durará? Nadie lo sabe. Tal vez dure mientras alguien se dedique a ver cómo se posan las palabras sobre un papel, dejando frases como raros insectos.—*JUAN QUINTANA (Pob. Abs. Orcasitas. Bloque 6, núm. 1, 1.º izq. MADRID-26).*

LA EDICION CRITICA COMO HISTORIA DE LA CULTURA

Se ha señalado repetidamente la necesidad de emprender ediciones serias de decenas de nuestras obras literarias. Muchos de los maestros de don Manuel Alvar, y de todos nosotros, lo han repetido con frecuencia y alguno se han puesto manos a la obra. Una obra que suele ser agotadora, pero no ingrata; llena de dificultades, pero no irrealizable. El primero en dejar constancia de ello y con su ejemplo fue don Ramón Menéndez Pidal; en este sentido, una buena parte de su trabajo sobre el Cid es hoy definitivo. Cierto que la investigación histórica ha avanzado, que hay tesis que pueden ser revisables, como todo lo es; que incluso algunos criterios ideológicos son para algunos poco correctos; pero su obra, en general, continúa siendo el recinto en donde uno tiene que lidiar con el Cid. Y precisamente gracias a él ya sólo con el Cid y no con su texto. Este trabajo silencioso y porfiado del erudito es el que nos permite leer el poema del Cid, el que nos permite memorizar los versos inolvidables de Ben Quzman; leer lo que de verdad escribió Garcilaso o intentar empezar a estructurar la génesis de obras con tantas variantes y tantos problemas como los textos de Quevedo. Este es el primero de los intentos de don Manuel Alvar, que él mismo confiesa en su prólogo: «Ojalá el ejemplo de Menéndez Pidal nos hubiera servido —mitología aparte— para que cada filólogo español hubiera intentado estudiar un texto, sólo uno, con el rigor y la técnica del *Cantar de Mio Cid»* (1). Podemos añadir que ese trabajo técnico está ya desde ahora aportado por lo que se refiere al *Libro de Apolonio,* quizá con la única salve-

(1) Manuel Alvar: *Libro de Apolonio,* Editorial Castalia, edic., pról., notas, tomo I, p. 18.

dad, que señala el propio Alvar, de faltar un vocabulario más exhaustivo. Sin embargo, este hecho queda minimizado por el rendimiento que ofrece el índice de concordancias. Otro problema, y de otra índole, por cierto, es el de la exigencia o la necesidad que sintieron los editores de que una versión en prosa actual figurara en una edición de este tipo. Ese índice de concordancia, sobre el que volveremos, ha sido hasta ahora olvidado con bastante frecuencia en las ediciones de nuestros clásicos (2) y, junto a otras recopilaciones léxicas, es método de trabajo que ofrece un gran rendimiento. En este sentido, si nos permitimos una pequeña sonrisa lingüística, diríamos que pronto va a dejar de ser morfema facultativo para pasar a ser constitutivo. De su uso puede deducirse no sólo la lectura de algo muy parecido a una gramática, sino también múltiples gestos ideológicos.

Y creo que ahora ya lo fundamental reside precisamente en esa última palabra. Con esta edición aporta Alvar a la crítica textual no un nuevo método, sino algo aún, a mi parecer, más importante, y es una nueva postura ideológica ante este tipo de trabajos. Es decir, que su propósito inicial de elaborar definitivamente una infraestructura filológica de trabajo, hasta cierto punto más o menos definitiva, queda desbordada aquí por la misma actitud del investigador. Hasta ahora habíamos entendido esta tarea como un recorrido minucioso sobre un texto utilizando patrones anteriores. Y algunos de los trabajos fundamentales de nuestra filología se nos antojaban a todos, aun reconociendo todas sus virtudes un tanto limitadas por la misma perspectiva escogida. Es decir, resultaban excesivamente limitadas y, por tanto, notablemente perjudicadas al ignorar otros múltiples aspectos de lo que es el estudio cultural de un texto.

La amplitud y profundidad que se han conseguido en el *Apolonio* quizá se deban no sólo al trabajo del investigador, sino también a su mismo carácter cultural. Recuerdo que hace años intervino en unos coloquios de estructuralismo en La Coruña (Coseriu, C. García, Díaz y Díaz, Alvar), y nos sorprendió con sus referencias a Nietszche dentro de su ponencia sobre dialectología andaluza. Esa postura de humanista es la que le lleva aquí a intentar el estudio del *Apolonio* desde distintos puntos de vista. Y éste es su principal hallazgo y, sin duda, su mejor lección: la necesidad de una polisemia de lecturas críticas para entender correctamente un texto; llegar a emplear distintos métodos críticos para enfrentarse con las distintas parcelas que enmarcan la relación texto-contexto. Y en este sentido ya sólo los índices y la bibliografía son profundamente reveladores.

---

(2) Con algunas excepciones, como el trabajo de Waltman que cita el propio Alvar, página 10, t. III.

Asistimos así a lo largo de esta edición del *Apolonio* a una preciosa y asombrosa utilización de técnicas y métodos críticos. En cada momento del estudio se desarrolla la aproximación que se considera más idónea; es asombroso ver cómo Alvar conoce y desarrolla estas técnicas, desde el tradicional estudio de la fonética histórica hasta la consideración estructural del relato.

Y, efectivamente, el profesor Alvar, apoyado en la solidez de la formación filológica tradicional, utiliza el estudio histórico como método, pero también como plataforma para integrar la comprensión del texto en una lectura estructural de las formas de cultura. Decíamos que ya en buena parte la bibliografía anunciaba este propósito y los nombres de Lapesa y Malkiel, Curtius o Lausberg y la línea teórica que va desde Tódorov a Prop, Barthes, Levi Sstrauss, resumen los métodos de investigación.

Con Pidal y con Lapesa se centra el trabajo en el estudio histórico de *la lengua hasta la constitución de la gramática histórica del* texto, pero el método histórico tradicional queda completado aquí al incorporar el profesor Alvar el estudio del sistema fonológico del texto y un detallado estudio de su morfosintaxis, desde un estudio de la morfología del texto en comparación con sus paradigmas hasta la detallada enumeración de los prefijos y sufijos de mayor vitalidad en el campo de la creación de palabras, pasando por una exposición de los valores sintagmáticos del artículo hasta llegar a la consideración sintáctica de las formas, en relación con el corte en el sistema. Especialmente interesantes son las anotaciones de uso y valores de preposiciones y conjunciones. Pero, a pesar de todo ello, lo que se nos antoja más especialmente valioso por su aportación a la sintaxis histórica, el reflejo de las posiciones de las clases de palabras en el sintagma, para lo que debe de servir también de valioso complemento su trabajo en *Egipcíaca.* Por otra parte, este primer tomo se inicia con la cuestión previa de la historia del manuscrito, al que, como tantos otros, aparece unido el nombre de Olivares, se plantea el problema de la librería de Zurita y su sucesivo caminar, con las lagunas lógicas, desde el convento del Angel de Sevilla hasta la biblioteca del monasterio de El Escorial. La copia de que disponemos la fecha Alvar h. 1390, pues el tipo de papel no aparece en Aragón hasta fines del XIV y el tipo de letra se extiende por los monasterios aragoneses hacia la misma época. Y en las ediciones se establecen dos etapas: la inicial de Pidal y Janer y la posterior de Marden. Si C. C. Marden es el punto de partida para la edición crítica del texto, lo es Klebs para la filiación y relación del libro con los manuscritos latinos. Los topoi van a servir de base para recoger las fuentes y

estudiar la génesis de la historia en la tradición grecolatina; reconocemos aquí los métodos de Curtius mientras que a continuación se inicia la discusión métrica, y un pormenorizado estudio de aquellos problemas que ya había tocado Hansen, Arnold y otros sobre la métrica del mester y los debatidos problemas del hiato y la sinalefa. Con excepción de muy pocos casos, que se estudian más adelante, es notoria la regularidad del verso alejandrino, con hemistiquios de 77 (regulares) y con la práctica normal de la diéresis cuando palabras distintas dejan vocales en contacto. Sobre la acentuación de los imperfectos retoma su tesis de que el autor de *Egipcíaca* había acentuado en *-ié, -iá.* Son abundantísimos el mismo tipo de testimonios que aporta el *Apolonio,* frente a un número mucho más exiguo que no admite la traslación acentual. Estos materiales sirven al mismo tiempo para concretar la discusión de otros aspectos filológicos, tales como la forma monosilábica o bisilábica de algunas palabras como Dios, rey, etc. En este sentido es inapreciable el que Alvar no haya dudado en presentar la realidad del *Apolonio* frente a otros criterios sostenidos hasta ahora, al igual que no duda en aportar sus datos para corroborar o confirmar otras prácticas críticas, por ejemplo las tablas de la apócope, reconociendo que sólo se puede alcanzar seguridad en aquellas formas que por su reiteración y homogeneidad permitan hacerlas computables (en este caso, pronombres átonos *me, te, le, se, lo,* y adjetivos y adverbios *cuando, cuanto, como, cómo, todo*). Terminan por mostrar estos índices tanto el castellanismo del libro como una cierta modernidad. Al mismo tiempo se niega la tesis, bastante extendida, de que el *Apolonio* había sido copiado por un aragonés. Concluye Alvar que en el empleo de la apócope el copista debe adscribirse a la tradición castellana y, dentro de ella, quizá a la más conservadora. Y este apartado es importantísimo, pues se establecen fechas en relación con la restitución de las vocales finales en la lengua alfonsí (1276) y con la redacción h. 1250 del Fernán González. Termina por dejar claro Alvar que «si el poema fuera del oriente peninsular, el apócope tendría que ser muy superior» (3).

Esa precisión del filólogo en el tratamiento de los problemas textuales se libera de la erudición (necesaria hasta ahora, por otra parte) en el tratamiento estructural del relato, que es especialmente interesante en este caso debido a la dispersión de acciones que aporta lo bizantino, que enriquecen el desarrollo lineal para centrarlo en lo que se puede llamar ciclo de fases alternantes. Con frecuencia se había reprochado al *Apolonio* su dispersión, y lo que era en realidad

(3) Ed. Alvar, tomo I, p. 79.

una fabulosa libertad narrativa, la descripción de una realidad mítica, problemática y laberíntica, que ha aportado muchos materiales a la literatura posterior, se leía como una serie de textos unidos sin demasiado sentido. Parte Alvar de Prop, y aunque reconoce no siempre válidos los planteamientos del formalista ruso, utiliza para su análisis las técnicas de la ordenación formal, pues lo que interesa es ver cómo en la estructura narrativa del *Apolonio* «las esferas secundarias tienen entre sí estructuras semejantes» (4). Se completa así el tratamiento de la génesis y transmisión de la leyenda, desde los topoi homéricos hasta el reconocimiento estructural, ya intuyó Curtius que el *Apolonio* es una obra poco medieval y que supera incluso al original latino en la manera de establecer las conexiones de los hechos en el relato. Pero para llegar a la comprensión del poema es necesaria la búsqueda de un camino intermedio entre estructura e historia, como antes fue necesaria el estudio filológico para saber en qué había sufrido el texto en los ciento cincuenta años que mediante entre la lengua del poeta y la lengua del prosista. Esos estudios de recopilación de la sucesión histórica del mito como el de Klebs, o el de Rodolfo Oroz, aparecen aquí completados con el estudio de los elementos folklóricos, al igual que se precisan las palabras de Homero Seris, que reconoce como fuente la *Gesta Romanorum,* pues de la comparación cotejada de ambos textos se desprende una correspondencia dual en la traducción, que llega a ser rasgo estilístico, como llegan a serlo aún más significativamente las paráfrasis amplificatorias, al igual que las ampliaciones revelan una actitud crítica e interpretativa que está ya muy lejos de su fuente.

Los otros dos tomos de la edición son el trabajo de Alvar para hacernos trabajar a nosotros. Aquí el deslumbramiento que produce la lectura del tomo primero queda sustituida por la sabiduría; su alta sensibilidad filológica se muestra en la versión en prosa al castellano moderno, que permite una mayor exactitud, pero quita sabor al texto y desvirtúa un poco la labor del poeta medieval. Debería dejarse este tipo de trabajo para ediciones de divulgación y no de investigación, aunque se ofrece con la edición crítica y la paleográfica la posibilidad de otro tipo de lecturas.

Al mismo tiempo parece muy oportuna la reproducción fotográfica del manuscrito, pues para muchos hispanistas que por su lugar de trabajo no tiene fácil acceso a este tipo de material, es material de alto valor. A propósito de esto recuerdo que no pude juzgar objetivamente la labor de Corominas con el *Libro del Buen Amor* hasta que dispuse de la edición de Edilán. Bastantes problemas presentan nues-

(4) Ed. Alvar, tomo I, p. 224.

tras obras medievales como para que tengamos que actuar ante la lectura como ante la religión: con fe.

El tomo III presenta las concordancias, la rima y los índices de frecuencia y es material que hay que manejar con referencia a los otros dos tomos para ir dándonos cuenta del inusitado trabajo que hay tras esta edición de Alvar. Las concordancias son material valiosísimo para continuar trabajando en los estudios de poética medieval, y de su lectura detenida se desprenden conceptos semánticos que apuntan a una determinada visión de la realidad, que explica cómo quizá inconscientemente el autor procedía con el material literario para estructurar su concepción del mundo. El índice de frecuencias apunta exactamente a lo mismo: la repetición del nombre Apolonio indica como la trama estructura el relato a través del personaje mito. Los parlamentos medievales, con ese gesto de la latina, recogen la abundancia del fablar, el sentido de la posesión. ofrece algunos verbos de alta frecuencia y la repetición de palabras de las áreas léxicas de maestro, ventura, vergüenza, pobre, vida, lo mismo los verbos de movimiento, etc., aportan un material utilísimo para un trabajo estilístico de primera magnitud.

Sería innoble tras tan importante trabajo reprochar nada a don Manuel Alvar, únicamente añadir que me hubiera parecido idóneo aquí el que hubiera introducido algunos estudios del mester, que ya ha publicado en otros sitios, para terminar así de integrar precisamente el texto en la historia literaria. Especialmente cara a la discusión de aquellos recientes descubrimientos de actividades económicas que ya había intuido M. Pelayo.—*MANUEL VILANOVA.*

FERNANDO SAVATER: *La infancia recuperada,* Madrid, Taurus, 1976, Col. Persiles, 98.

> ... porque odiosa canción era para mí aquel «uno y uno son dos, dos y dos son cuatro», en tanto que era para mí espectáculo dulcísimo y entretenido la narración del caballo de madera lleno de gente armada, y el incendio de Troya, y la sombra de Creusa.
>
> San Agustín, *Confesiones,* I, XIII.

Todos hemos conocido un tiempo feliz en el que existir era correr aventuras sin término, luchar con fabulosas fieras, buscar tesoros en islas remotas, derrocar a tiranos infames y amar y ser amado por mujeres bellísimas. Después vino la vida, o lo que usurpa el nombre de tal, y nos enseñó su lección: el trabajo, la monótona sucesión de

los días, el paisaje perdido entrevisto en las vacaciones, el triunfo omnímodo no ya del mal, sino de la mediocridad, que tan eficazmente le suple. Allá lejos, como la otra frontera de nuestra vida, queda, intacto y remoto, el país de «nunca-jamás» de nuestros sueños de niño, mientras hora a hora viajamos hacia ese otro país, no menos populoso, de la inhóspita nada. Para muchos de nosotros, hombres maduros y sensatos de sentido común y trienios, se ha perdido hasta la nostalgia de esa tierra; otros la contemplan con una mezcla de conmiseración y menosprecio...; tiene tan poco que ver con el mundo real. *La infancia recuperada* es una vindicación de la literatura llamada «infantil», un alegato en favor de los ideales que esa literatura encarna frente y contra el mundo adulto, el mundo de las personas mayores.

Pocas veces se ha reflexionado acerca de lo que debemos a nuestras primeras lecturas. Nuestras elecciones más decisivas son las que efectuamos al leer los libros de nuestra infancia: esas primeras identificaciones nos constituyen, nos sostienen y alientan nuestros héroes. Más que nuestra identidad biológica nos configura la identidad moral que adquirimos en el momento en que, leyendo, dividimos el mundo con elemental maniqueísmo en «buenos» y «malos» y decidimos ser como los héroes cuyas azañas leemos, o, más bien, fuimos esos héroes gracias a la omnipotencia de una fantasía que aún no conoce las duras leyes del mundo que los adultos crean y al que pretenden conferir caracteres de necesidad.

En el estudio de esta literatura, Savater, siguiendo a Walter Benjamín («El narrador», publicado en la *Revista de Occidente,* en traducción de Jesús Aguirre), utiliza dos nociones fundamentales cuya contraposición vertebra el escrito: *narración* y *novela,* que, *grosso modo,* corresponden al relato de aventuras—Stevenson, Jack London, Julio Verne—y a la novela moderna, especialmente a la gran novela burguesa del siglo XIX, Stendhal o Flaubert. Savater destaca la ética subyacente a la mayor parte de las narraciones, todo un código no escrito que ni pretende tener validez universal ni aspira a convencer o edificar: «... las respuestas de astucia o energía que suscita el peligro, el arrojo físico, la lealtad a los amigos o al compromiso adquirido, la protección del débil, la curiosidad dispuesta a jugarse la vida para hallar satisfacción» (p. 21). Al realismo de la novela moderna, a su precisa descripción de las reglas del poder, la vanidad social o el dinero contrapone el relato de aventuras una idea bien distinta de lo que merece ser asunto de la literatura. Para esta concepción de la narración lo que importa es lo memorable y lo ejemplar, lo digno de recuerdo y lo que merece ser imitado,

y para todo lo demás sólo hay olvido, un sabio «apartar la vista» que no condena, sino que se desinteresa. La narración, y no los códigos morales, es la gran maestra de la vida, y la narración sabe y acepta su magisterio. Igualmente, se contraponen la narración clásica de aventuras y la novela occidental moderna en la cuestión de la individualidad; para ésta la individualidad es definida como un conjunto de circunstancias de suyo insignificantes, pero que adquieren valor por su adscripción a ese personaje-sustancia al que son inherentes («Leopoldo Bloom comía con fruición órganos internos de bestias y aves»). En la narración, por el contrario, no hay individuos, lo que se cuenta no importa porque le suceda a un personaje que nos importe, sino porque es de interés general para el lector, porque es un ejemplo digno de ser imitado. Mientras que la novela se clausura monádicamente en sí misma a imagen del individuo cuya historia es, la narración se inscribe mágicamente en ese anillo que forman todas las narraciones y cuya sustancia es la vida de los hombres valerosos, esto es, de los hombres, y de los obstáculos que encuentran en su obrar, así como de las incidencias que determinan su triunfo o su derrota. La narración es *realista* —y no nominalista— en el sentido en que cree en la perennidad de los arquetipos y de las gestas y está cierta de que sea cual fuere el lugar y el tiempo de que se trate la vida será semejante a la vida, y eso será lo único importante.—*SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA (Alcorisa, 41, 11-B, MADRID-33).*

DOS LIBROS DE OCTAVIO PAZ *

Acaba de cumplir sus primeros sesenta y dos años. Y sigue tan joven como ayer, como siempre. Todos le hemos podido ver y escuchar en una primavera madrileña de 1974. Parece como si en los ocultos y precisos mecanismos de la naturaleza hubiera un resorte especial que impidiera su vejez y su muerte.

La prosa de Octavio Paz ha convertido lo epidérmico, lo superficial, lo meramente oportunista, en un ejercicio mental y expresivo con plena validez. Ha sabido «estar al día» sin renegar por ello de los valores permanentes de la cultura. Porque su autor es a la vez el poeta maldito y el escritor oficial, el margen y la ley, el pecado y la ortodoxia. Es complicada y hermosa su muy peculiar síntesis, la simultaneidad satánica y beatífica de su escritura.

* *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973. 216 pp.; *Versiones y diversiones*, Joaquín Mortiz, México, 1974, 256 pp.

El signo y el garabato es un volumen de ensayos. Su contenido se estructura en forma similar al de sus demás trabajos ensayísticos. Consta de cuatro partes bien delimitadas. La primera de ellas, «La modernidad y sus desenlaces», se subdivide a su vez en tres zonas: un acercamiento al fenómeno dualista poesía/tecnología, un pequeño estudio sobre Baudelaire como crítico de arte y, por último, una aproximación más o menos frívola al tantrismo hindú.

La segunda parte se refiere a problemas teóricos y prácticos de la traducción. Dos de sus cinco subapartados habían sido ya publicados en España por Tusquets en el tomo *Traducción: literatura y literalidad* (Barcelona, 1971, 78 pp.), precisamente el texto que da título al cuaderno y la versión y estudio del soneto en *-ix* mallarmeano. Pierre Reverdy, Ezra Pound (con motivo de su muerte) y William Carlos Williams son los tres autores-temas que cierran el ciclo pentagonal de esta segunda parte. Con respecto a Pound, hay que alabar una frase valiente del ensayista mexicano: «Para admirar a Pound no es necesario lavarlo de su fascismo y su antisemitismo.» Y hay que lamentar una cláusula de otra frase, por vulgar y tópica y condescendiente: «*Por más desagradable que sea,* hay que aceptar que Eliot fue un admirador de Maurras y que Pound fue más allá y se convirtió en un partidario de Mussolini» (la cita figura en la página 94, como la anterior, y lo destacado es mío). Porque ¿hasta cuándo va a haber —si de hacer crítica literaria se trata— ideologías desagradables y agradables, reaccionarios y revolucionarios, «malos» y «buenos»? Octavio Paz ha dado el primer paso, pero es preciso exigir más: en arte no es lícito (y aquí sí debería funcionar el más estricto tribunal represivo a nivel espiritual) acudir a condenas ni a justificaciones morales. No tiene por qué ser *desagradable* el hecho de que Pound se adhiriese al fascismo: es simplemente indiferente, como lo hubiera sido también su adscripción al partido comunista o a la Cruz Roja Internacional. No hay, pues, que «aceptarlo», como se acepta la voluntad inexorable de Dios en una mala cosecha o en un irremediable adulterio.

La tercera parte se compone de cuatro acercamientos al Este, con mayúscula. Oír a Paz hablar de la visualidad de la cocina japonesa o de las excelencias del haikú es siempre un acto gozoso, relajante. Don Octavio conoce perfectamente las conexiones internas del gran signo oriental. Además, las literaturas de la India, de China y del Japón no presentan secretos para él a través, sobre todo, de las versiones directas llevadas a cabo por los más conspicuos sanscritólogos, sinólogos y niponólogos del mundo occidental. Aquí vuelve

sobre el haikú con su habitual maestría, a más de bosquejar otros temas de sabor extremo-oriental.

La última parte, «Fundación y disidencia», es un conjunto de ensayos —algunos de ellos muy breves— sobre temas pictóricos y literarios. Casi todos obedecen a motivaciones puramente coyunturales: una exposición de pinturas, la aparición de un libro, etc. Clausura el volumen un estudio sobre el novelista Salvador Elizondo que lleva por título «El signo y el garabato» (el «garabato» lo suscita un poema de Ramón López Velarde) y da nombre al libro entero.

Mi amigo Angel Sierra de Cózar es uno de los críticos que, a mi parecer, han pulsado las últimas clavijas del quehacer literario de Octavio Paz. Habla el estudioso de tres palabras-eje, expresión concentrada de las fuerzas disgregadoras y constructoras del mundo y de la obra del escritor mexicano: amor, imaginación y libertad. En el diálogo interno que mantienen estos tres principios se sitúa tanto su producción en verso como su prosa. Para lograr los más sabrosos frutos de tan estupendo coloquio, don Octavio no ha vacilado en acudir a las «conversaciones» ideadas por otros poetas. Me estoy refiriendo a la infatigable actividad de Paz como traductor de poemas ajenos.

Hoy contamos con un volumen que reúne todos los textos poéticos que ha trasladado Octavio Paz al español desde los más diversos orígenes lingüísticos. Titúlase *Versiones y diversiones,* y viene a ser como una puesta en práctica de los postulados teóricos expuestos en la segunda parte de *El signo y el garabato.* A lo largo de muchos años, la «pasión» y la «casualidad» han enfrentado al escritor con diferentes textos poéticos, procedentes de las culturas más variadas. Con ellos, Paz daba cumplimiento una vez más a sus legítimas aspiraciones de diversión y esparcimiento. Que no otra cosa ha hecho —y seguirá haciendo—: «divertirse» del contexto, «distraerse» de las cosas para esparcir, a cambio, por un mundo de papel la suprema realidad, el color y el aroma del lenguaje, centro fundamental de las preocupaciones del autor.

Por el tablero de este juego, que es el juego del poeta y del mago, nunca el del erudito ni el del sabio, pasea Octavio Paz las fichas de sus más queridos monstruos familiares, los dioses de su devoción o aquellos otros nombres que el azar dispusiera para él desde siempre. Así, junto a John Donne, Gérard de Nerval, Mallarmé, Apollinaire, Breton, Pound, Eluard, E. E. Cummings, Henri Michaux o René Char, junto a una bien nutrida antología del gigantesco Fernando Pessoa, sitúa don Octavio unas versiones de poetas suecos contemporáneos que sólo a la casualidad obedecen.

En lo que a Oriente se refiere, Octavio Paz nos ofrece una nutrida selección (pp. 191-248) de poemas de la lejana China y del Japón (desde luego no traducidos de las lenguas originales). Está la tríada capitolina de la poesía Tang —Wang Wei, Li Po y Tu Fu— junto al más tardío Su Tung-p'o. Están —perfectamente trasladadas en el mismo esquema métrico del modelo— las más bellas muestras del haikú y de la tanka japoneses en acertado florilegio. Es un auténtico acto festivo leer estas preciosas composiciones orientales en la creativa y respetuosa, aunque no directa, versión del poeta mexicano.

Libro, en resumen, de riquísimo contenido, *Versiones y diversiones* es, posiblemente, una de las obras más hermosas de Paz, de ese perpetuo espigador de la belleza que es amor, que es imaginación, que es libertad, a lo largo y a lo ancho de la literatura universal.

Si *El arco y la lira* no se hubiera publicado jamás, si *Conjunciones y disyunciones* no hubiese visto nunca la luz, si *Ladera Este* no hubiese sido más que un futurible en la mente de su autor, bastaría al lector encontrarse con *El signo y el garabato* o perderse en el ameno laberinto de *Versiones y diversiones* para darse cumplida cuenta de que había topado con una voz importante. Ello nos habla por sí solo de los méritos innegables de Octavio Paz, autor *à la mode,* sí, pero también una de las plumas mejor dotadas del panorama literario en español, a este y al otro lado del océano.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1).*

ESTUDIOS SOBRE MAHLER, de Federico Sopeña Ibáñez, 112 páginas, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

Gustav Mahler, el cantor de la decadencia, como lo llama Andrés Ruiz Tarazona, representa en nuestra vida contemporánea una de las expresiones más complejas y representativas de las ansiedades y pasiones que alberga el hombre de nuestro tiempo. Judío convertido al catolicismo, torturado profeta de sus propias pérdidas, forastero en busca de estabilidad y aceptación, inseguro hasta la obsesividad, demagogo hasta la ternura, desdichado y clarividente, Mahler quintaesencía los aspectos más perdurables del habitante de este siglo: la contradicción más honda en la búsqueda más obcecada de sentido y de plenitud. Cuando en la música de Gustav Mahler lo sublime cabalga en medio de un tropel de vulgaridades, cuando lo metafísico se insinúa en medio de lo profano, cuando lo popular y simple asoma

entre los acordes intelectualizados y exquisitamente elaborados, allí mismo sabemos que este hombrecito, paciente e impaciente, desolado y cálido, terrible y dulce, es un protagonista de los temores, de las angustias y de los triunfos del hombre del siglo XX. Y si esto fuera poco, toda la inquietante relación de Gustav Mahler con la sexualidad y la muerte sería suficiente testimonio de que nos encontramos con un contemporáneo de nuestros propios interrogantes y nuestros propios estremecimientos. Theodor Reik recuerda en sus *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler* que «la preocupación de Mahler sobre el tema de la muerte no era el final, sino el comienzo de la crisis emocional que se presenta en sus sinfonías. En otras palabras, los problemas de la vida, del amor, del éxito y el fracaso, de la felicidad y de la fama son abordados desde el punto de vista de la muerte». Y desde allí, desde esa particular vicisitud con la muerte; desde esa «estructura de desolación» —como la llama Sopeña Ibáñez—; desde ese «ingrato, extraño y eterno» trabajo de creador vertebralmente conflictuado, desde allí mismo, Gustav Mahler arranca ese humanismo tenso y prójimo que lo lleva a una religiosidad creciente. Como lo dice Sopeña Ibáñez, «muerte y resurrección, puñal sobre el mundo y tentación de abandonarlo, sensibilidad extrema para el sufrimiento, vitalidad contra el destino, Mahler nos hace querer mejor a Schubert, pero, atención, nos hace extremar también lo que puede haber de vida en lo vulgar que él trasciende: para él, los valses, las marchas militares, y para nosotros la mismísima canción callejera. No se trata, por favor, de la visión vagneriana de «El arte como religión», no: no hay sucedáneo de dogma ni de culto, sino una máxima tensión de lo humano como misterio en sí». Estas significativas palabras de Sopeña Ibáñez ubican en su emocionalidad más directa las razones que intentábamos señalar para justificar esta opción y este comentario. Nos sentimos contemporáneos de Mahler porque él, con su mundo inclemente y misterioso, desasosegado y nocturno, habitado de emociones ocultas y explosivos festejos, nos hizo sus contemporáneos. Un hombre, un creador, que podía decir «yo tengo miedo al amor» (*Memories and Letters,* New York, 1946), o decir, mientras miraba desde el balcón de su nueva casa los prados y el lago: «Es demasiado hermoso. Uno no debiera permitirse tanto» (Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen,* Viena, 1923) tocaba, sin duda, aspectos neuróticos de los hombres de este tiempo, en su sensibilidad más descarnada y en su inseguridad más orgullosa. Recuerdo que cuando visité su tumba en Viena, en el encantador y entrañable cementerio de Grinzing —¡un cementerio casi de cuento de hadas, para un hombre devastadoramente humano!— pensé en que Mahler murió una noche de intensa

tormenta, como un final coherente con su tormentosa vida, pero que ese dulcísimo cementerio —donde por propio deseo del maestro, el epitafio era sólo este: Mahler— tenía más que ver con el músico más admirado por el autor de *La canción de la tierra:* con Mozart. Porque fue diciendo: «Mozart, Mozart...», que Mahler se despidió de este mundo, agonizando una vida que nos incluye y nos participa. Y como bien lo recuerda Andrés Ruiz Tarazona, el mismo Mahler había dicho: «Quienquiera que venga buscándome sabrá quien fui. Los demás no necesitan saberlo.» Y es desde este hombre que don Federico Sopeña Ibáñez traza su excepcional estudio. Que Sopeña Ibáñez es un mahleriano hondo creo que nadie puede ya ponerlo en duda. Don Federico conoció a Mahler, según cuenta, a través de *Um Mitternacht,* canción que le ayudó a conocer, en diciembre de 1944, Carlota Dahmen, en una fiesta en su casa. Desde aquel momento, Mahler, junto a Rilke, comenzaron a transitar su espíritu y a darle la fuerza moral que esos dos gigantes pueden generar en un hombre abierto y decididamente integrador. Luego la historia, la pequeña historia que tiene que ver con los descubrimientos y las novedades, hizo lo suyo, y Sopeña Ibáñez trazó ese su itinerario mahleriano, confundiendo —bien-confundiendo— autobiografía y doctrina. Por eso leer estos *Estudios sobre Mahler,* es decir, convivir estos estudios —en el sentido de vivirlos con él— son un gratificante y musical tránsito por las vivencias de «un ángel luminoso», como hubiera dicho Visconti si la censura se lo hubiera permitido, en la canción de ese film inolvidable que es «Muerte en Venecia». Sopeña Ibáñez nos lleva de la mano por un mundo que siendo de Mahler es evidentemente el suyo: sus alegrías, sus frustraciones, sus estremecimientos más viscerales, sus ojos puestos a ser estrellas, sus melodías largas, ondulantes, articuladas, su pasión por la tierra y su necesidad de un cielo (¿reflejo?, ¿opción?, ¿espejo?, ¿verdad?), todo lo de Sopeña es mahleriano, como mahleriano es su amor a la libertad y al espacio de la libertad. Por eso sus estudios —sabios, inteligentes, idóneos— tienen a su vez el latido y la emoción de un corazón revuelto. Pisan la tierra —como lo hubiera querido el viejo don Antonio—, pero andan por las alturas, integrando esencialmente el humanismo de un soñador con el realismo de un humanista. «Alguno me dice que todavía es válida esa *Introducción a Mahler: si se agota es que muchos me quieren»* —dice Sopeña Ibáñez, entrañablemente. ¿Y quién puede resistir la tentación de querer a un hombre que transita los *lieders,* las casi diez sinfonías y *Las canciones de los niños difuntos* con la misma pasión y el mismo amor lúcido? ¿Cómo cree usted, don Federico Sopeña Ibáñez, que podemos reaccionar los mahlerianos —si usted me admite la

puntualización fanática— frente a ese desarrollo generoso donde la cita de Kafka *Amor no terrenal por las cosas terrenas* enmarca su propia actitud, envolviéndola y trascendiéndola? En *Das lied von der Erde,* Mahler pone música en un momento a estos versos: *Mein Herz ist müde* («Mi corazón está cansado). ¿No estamos, don Federico, todos cansados con Mahler, al lado de Mahler, junto a él? ¿No estamos a la vez hambrientos de plenitud como él? ¿Cómo, entonces, no quererlo, si usted nos ayuda a penetrar ese mundo, a habitar esas instancias del corazón, a comprender ese mensaje que es a la vez el suyo? Porque ese hermanísimo creador puede decir, más allá de las vicisitudes y los conflictos, más allá de lo terrible y lo hermético, más allá de lo fatal y lo premonitorio, puede decir, digo, *Ach, wie ist die Welt so schön!* («¡Ah, qué hermoso es el mundo!»). Y cuando Mahler dice, con palabras y con corcheas, este mensaje —quizá el más definitivo de todos—, usted, don Federico Sopeña Ibáñez, sabe que ese es nuestro mensaje, el de los que amamos la música de Mahler, el religioso y humano mensaje de un hombrecito dolido y gigantesco. Por eso, don Federico, gracias por lo suyo. Para todo ser interesado en la música de Gustav Mahler, su libro es de lectura obligatoria y fuente de riqueza musicológica y humana. Por esa simbiosis entre un músico que nos representa y un estudioso que lo re-crea vitalmente. Por ese misterio que cantó Mahler y que usted nos recuerda. Como Toledo, que usted cita desde un cigarral, «custodia para todos los misterios», su libro custodia el misterio Mahler y lo transmite.—*ARNOLDO LIBERMAN.*

ELIZALDE, Ignacio: *Personajes y temas barojianos. Premio Guipúzcoa, 1974.* Ed. Publicaciones Universidad de Deusto (Bilbao) y Castalia, Madrid, 1975, 280 pp.

Entre los libros que se han publicado últimamente sobre Baroja merece un lugar primordial el del profesor Ignacio Elizalde, hecho con rigor científico y con gran conocimiento del autor, apoyando siempre sus afirmaciones en citas del novelista vasco. Constituye una valiosa aportación al estudio del mayor novelista español del siglo XX. Por eso mereció el premio «Guipúzcoa», de ensayo.

Con ocasión de su centenario salieron a luz pública interesantes estudios, que aportaron nuevos datos y aspectos importantes para el conocimiento de esta importante figura del 98. Entre otros, merecen subrayarse *Los Baroja,* de Julio Caro Baroja; *Pío Baroja y la historia,*

de Flores Arroyuelo; *Las novelas históricas de Pío Baroja,* de Carlos Longhurst; *El arte narrativo de Pío Baroja: Las trilogías,* de Emilio González López, etc. Y aunque sobre él se ha escrito mucho, todavía quedan ricos filones sin explotar. Por ejemplo, falta un profundo estudio sobre Baroja y la ciencia, Baroja y la religión, Baroja y la filosofía, Baroja y la política..., con una lectura exhaustiva de su extensa obra.

No hay duda que este libro va a servir para descubrir el auténtico retrato de Baroja. Este importante miembro del 98 vivió en una época de tensiones políticas y religiosas y faltó la serenidad para una crítica imparcial. Fue víctima de apasionamientos, tanto de sus amigos como de sus enemigos. Faltaba un juicio equilibrado y objetivo que hubiera asimilado todas las ricas facetas del autor vasco. El profesor Elizalde ha sabido penetrar dentro de la piel anticlerical con que se le presentaba y ha sabido descubrir su fondo de moralista crítico, de inconformista reformista y de entusiasmo por la libertad. Su amor a la justicia social y su hostilidad a los abusos del poder le hacía ir más lejos de lo que convenía en su agresividad y protesta.

Comienza el libro con dos certeras semblanzas del autor: su personalidad humana y su personalidad literaria. Esto nos sirve para enjuiciar mejor los siguientes aspectos que trata la obra. Azorín escribe, en el prólogo a las obras completas de Baroja, que leyendo a los autores españoles del Siglo de Oro y llegando a los novelistas del siglo XIX, sentía la misma sensación, la misma continuidad directa de estilo y técnica. Sólo al encontrarse con Baroja, advirtió un cambio de valores. Baroja le representó un cambio de sensaciones que no le había dado otro nunca.

Sigue estudiando dentro de la problemática barojiana el tema de Baroja y España, que está, por otra parte, dentro de la entraña de la generación del 98. Baroja fue siempre apolítico, pero sus intuiciones certeras sobre el problema español no han perdido actualidad. En particular, estudia el profesor Elizalde las guerras carlistas, tema obsesivo de tres grandes novelistas: Baroja, Galdós y Valle-Inclán. Y también de Unamuno, con su novela *Paz en la guerra.*

Entre los personajes barojianos le interesan los que encarnan dos actitudes opuestas o dos posturas extremas ante la vida: el sacerdote y el anarquista, con un fondo común de idealismo y fanatismo moral. Contraste propio de la literatura española, ya que los dos géneros literarios inventados por los españoles han sido paradójicamente la mística y la picaresca. También el anarquismo ha nacido y ha arraigado preferentemente en España, y el sacerdote ha proliferado tan extraordinariamente que ha podido exportarse y España ha sido la

nación misionera por excelencia. Baroja sintió un pseudomisticismo, en la línea de Tolstoy, Galdós, Unamuno y Valle-Inclán. Aunque no un pseudomisticismo tan imaginativo como el de Tolstoy, ni tan desengañado como el de Galdós, ni tan trágico como el de Unamuno, ni tan literario como el de Valle-Inclán. Con frecuencia tropezamos en su obra con personajes místicos que culminan en Fernando Ossorio, protagonista de *Camino de perfección*, quizá la novela mejor construida del autor. Baroja también sintió un pseudoanarquismo, o, mejor, un anarquismo literario. Nunca fue activista, y ha sido calificado como el mayor burgués de la generación del 98, a pesar de todas sus fobias y agresividad. Quizá influyó en su simpatía por el anarquismo su inconformidad reformista y su moralismo crítico. Trató personalmente con diversos anarquistas y demostró un gran conocimiento del anarquismo español.

Después de estudiar el sacerdote y el anarquista en la obra del novelista vasco, pasa a tratar sobre la mujer en Baroja. Mucho se ha hablado del misoginismo barojiano desde que Silvio Lanza, al aparecer, en 1902, *Camino de perfección*, en el banquete-homenaje a Baroja, afirmó que la obra de Baroja carece de mujeres. El mismo dio ocasión a ello al escribir que la mujer era la otra orilla, que hace imposible al hombre su conocimiento. De ahí el interés del estudio de la mujer en su novelística. Pero el autor se fija únicamente en la mujer vasca, menos estudiada, y por otra parte, mejor conocida y descrita por el novelista vasco.

Finalmente estudia Elizalde el tema de Navarra en Baroja. El autor vivió los años más decisivos de su vida, el despertar de su conciencia a la realidad española, en la capital navarra, y son muchas las obras barojianas que tienen por escenario, con sus hombres y costumbres, la tierra navarra. Hay que confesar que su visión es apasionada y subjetiva, en la que abundan más las tintas negras con algunas observaciones acertadas. Más tarde se reconcilió, por lo menos, con el paisaje navarro de Vera, donde pasó en su casa de Itzea grandes temporadas, y nos hace sentir gozosamente el paisaje y los hombres de esta región.

Es muy interesante la extensa lista de libros que nos da —más de 16 páginas— más o menos relacionados con la religión, que se encuentran actualmente en la biblioteca de Iztea, en Vera del Bidasoa, y que pertenecieron a Baroja. Lo que demuestra la preocupación religiosa y de todo lo relacionado con lo sobrenatural o misterioso de este novelista. Cuatro de sus novelas tienen como tema central la religión: *Camino de perfección (Pasión mística)* (1902), *La leyenda de Juan de Alzate* (1922), *El «nocturno» del hermano Beltrán* (1929)

y *El cura de Monleón* (1936). En otras muchas, el tema religioso ocupa un lugar importante.

Nos encontramos, por consiguiente, ante una aportación muy importante, dentro de la crítica barojiana, para el conocimiento de este gran novelista. Y no hay duda que algunos aspectos son nuevos y estaban todavía sin estudiar. He aquí una valiosa interpretación realizada con honestidad y profundidad sobre el más polémico novelista del siglo XX.—*I. AGUIRRE (Universidad de Deusto, BILBAO).*

TRES LIBROS SOBRE CANTE FLAMENCO *

Estos tres libros se relacionan con el flamenco de manera bien diferente cada uno. *Las confesiones de Antonio Mairena* es un flamenquísimo libro en primera persona en la que aparece el individuo —en este caso Antonio Mairena— como centro del universo —en este caso flamenco—, de manera que la historia, cruzada por ramalazos paranoicos que la vuelven aún más atractiva, se ha ido haciendo antes y después en función de él. A pesar de la acción centrífuga y suavizante que García Ulecia ha debido ejercer sobre estos escritos, ha quedado lo suficiente para no dejar títere con cabeza ante la fuerza arrolladora de un doble resentimiento, racial y personal, que a través de muchos años ha ido acumulando. Aquí cualquier disquisición teórica sirve más que nada —y antes que como tal teoría— para conocer las motivaciones del autor y los términos en que concreta la dignificación de un arte tradicionalmente vejado por pertenecer a quien pertenecía. El libro de Pedro Camacho, *Los payos también cantan flamenco,* entra en el campo del ensayo —o al menos lo intenta— y el retorcimiento para tratar de aclarar, según el autor, algunos de los malentendidos que sobre el origen del flamenco existe, sobre todo en contra de la versión gitanófila. En principio parece interesante el planteamiento más que nada por el agitanamiento, excluyente en parte, que en los últimos años ha impuesto el autor del libro anterior, Antonio Mairena. El interés se va esfumando a medida que se lee y comprueba qüe en vez de aclarar las cosas con objeto de poner fin a una insulsa polémica, lo que hace es alimentar aún más un fuego que no tiene demasiado objeto, y en buena medida es un

* *Las confesiones de Antonio Mairena,* Edit. Universidad de Sevilla, 1976, edición preparada por Alberto García Ulecia; Pedro Camacho Galindo: *Los payos también cantan flamenco,* Ediciones Demófilo, colección «¿Llegaremos pronto a Sevilla?», 1977; Eugenio cobo: *Pasión y muerte de Gabriel Macandé,* Ediciones Demófilo, colección «El Duende», 1977.

producto artificial de la desprestigiada flamencología. Por último, un precioso librito sobre la vida de Macandé —cantaor, caramelero, nómada, doce años en el manicomio, tísico y sifilítico— hecho con todo amor por Eugenio Cobo, viene a completar este comentario.

Antonio Mairena es el personaje más significado del flamenco —gustos aparte— de los últimos tiempos, y el interés de su libro radica precisamente en que la historia de los últimos veinte años del cante está de manera especial ligada a lo que él ha dicho, cantado o hecho. Pero quizá sea mayor la curiosidad por conocer lo que hay de Mairena hacia atrás, de cuando era un cantaor casi anónimo en el *ballet* de Antonio o se dedicaba a hacer una paciente peregrinación por todas las comunidades bajoandaluzas hasta convertirse en el más completo conocedor de los cantes de esa zona, que más tarde haría proliferar con no poca imaginación y astuta humildad. Mairena asume la imagen de afición y entrega, conciencia de la marginación sufrida, respeto y devoción a la tradición gitana. Y mientras lo va expresando, sus palabras rezuman la amargura de su soledad y el odio inoculto contra los que —gitanos o no— motivaron que permaneciera desconocido.

Las primeras páginas del libro las dedica Mairena a dar su versión de la historia del flamenco, sobre la que adopta un extremado etnocentrismo. La aparición de Silverio, cantaor payo que hacía los estilos cultivados por los gitanos en el siglo XIX, lo soporta de mala gana y su virulencia contra Chacón ya es desmedida, y más que contra su cante —del que habla bien, pero luego lo pone en boca de una vieja, dueña de una casa de tratos— contra su persona, que no soporta presidiendo el jurado del concurso granadino del año 22, estando allí Manuel Torre y Pastora Pavón, o que los mismos gitanos le llamen «La Campana Gorda» en señal de admiración y respeto. Su sentido racial no deja de manifestarse en casos como el de Aurelio Sellé, al que apenas nombra, cuando al parecer los cantes del Mellizo y de Cádiz los aprendió directamente de él, o Pepe el de la Matrona, del que sólo habla para contar una anécdota que en nada le favorece por más que luego quiera arreglarlo.

La parte central del libro, la que habla de sus primeros años, juventud, aprendizaje y los bastantes años de profesional, hasta que se le empezó a reconocer públicamente ya en la década del sesenta, era quizá la parte más esperada siquiera por saber algo acerca de las ricas y abundantes fuentes de aprendizaje que utilizó. Aquí el tono general se cierra aún más hasta volverse de un egocentrismo total, de manera que él es la tradición, la verdad, el elegido, mientras que lo que ocurre por fuera —y aunque sean gitanos sus protagonis-

tas— es «la decadencia», «el complejo de inferioridad», la adulteración. Así, algunos cantes del Nitri y otros viejos cantaores le son legados en exclusiva por Diego el de Brenes. Y nada menos que en boca de Manuel Torre pone las siguientes palabras que le dijo a un amigo, que había ido a buscarlo horas antes de morir: «Mata, yo ya no puedo cantar ni moverme de la cama. Yo me muero. Te recomiendo que te vayas a Mairena del Alcor y preguntes por un gitanillo que tiene allí una tabernita y que le dicen el Niño de Rafael [luego Antonio Mairena]. Le dices que vas de mi parte, que te atenderá y te gustará.» Estas y otras anécdotas se entrelazan de manera que no quede resquicio a la duda de que Antonio Mairena es el gran heredero del cante «gitano-andaluz».

La última parte, con el eje central de la III Llave de Oro del Cante —máximo galardón concedido en flamenco—, la dedica Antonio Mairena a reseñar su labor de redención por universidades, hoteles de lujo, iglesias...

Su extensa obra discográfica, sobre todo, ha creado lo que se ha dado en llamar el «mairenismo», corriente musical e ideológica monopolizadora durante algunos años del panorama flamenco. Y fruto de su amistad con Ricardo Molina es el libro *Mundo y formas del flamenco,* que ha sido fundamental y de influencia decisiva para muchos de los que por los años sesenta empezaban a interesarse por el tema. El libro de Pedro Camacho pretende corregir algunos de los extremos en que pudo caer Ricardo Molina.

Los payos también cantan flamenco defiende posiciones contrarias a las de las confesiones de Mairena, si bien no son muy comparables en cuanto se desarrollan en niveles distintos: Antonio Mairena, en una postura racial y autobiográfica que proporciona mas información acerca de sus motivaciones personales que del hecho objetivo de unos orígenes, y del otro lado, el mejicano Pedro Camacho, que empieza con una buena voluntad de rigor científico para ir cayendo en posturas radicalmente contrarias a las del primero, en muchos casos por inercia de la reacción.

El motivo del libro es, según su autor, la existencia de «prestigiosos literatos y flamencólogos, muchos de ellos y, por ende, más peligrosos, que han querido apoyar sus teorías en textos, documentos y referencias de ilustres pioneros de la historiografía flamenca (y) lo han hecho sin emplear una rigurosa hermenéutica». Por lo que en su relectura de textos que aluden al flamenco —sobre todo de los que se han usado como fundamentales—, llega a conclusiones que en la mayoría de los casos son opuestas a las que hasta ahora se habían sacado. Eso hace con el texto clave de Antonio Machado Alva-

rez, «Demófilo», el cual de siempre se ha considerado un lamento por la pérdida de la pureza del cante gitano a su contacto con el público del café cantante en el siglo pasado y que Camacho cree demostrar que no era tal lamentación. Otro tanto hace con Estébanez Calderón y, sobre todo, con quien se considera, «por su autoridad y prestigio», el autor más influyente en la divulgación de las tesis gitanas: Ricardo Molina. Luego sigue una larga lista de autores y citas que apoyan la tesis andalucista —que «no discrimina, sino que lleva implícito al elemento gitano»—, con especial hincapié en las opiniones al respecto de Anselmo González Climent y J. M. Caballero Bonald.

El resto del libro es un conjunto de opiniones sobre diversos aspectos del flamenco, entre ellos el de su origen y formación a través de la historia. Una amplia parte la dedica a hablar de los cantaores con un expreso deseo de crear un equilibrio entre gitanos y no gitanos.

La característica general del libro es la de refrito de la bibliografía y discografía existente sobre flamenco, sin que en ningún momento hable el autor de otras fuentes —de no ser de manera imprecisa en algún momento— ni exista una investigación directa en la que apoyar muchas de sus opiniones personales. Los distintos procesos históricos se resumen en forma de receta de cocina sin más apoyo que lo ya tan manoseado, y en muchos momentos pone de manifiesto su desconexión con la realidad actual.

Otras objeciones se pueden derivar de su inoculta aversión hacia los gitanos, que en algunos momentos lleva al grado de conclusiones. Justifica las persecuciones sufridas por los gitanos, opinando que ellos «entran en contacto con la población indígena, a la que inicialmente, por diferentes motivos, desprecian y odian, recibiendo de ella idéntico comportamiento». Igual de extremado e injustificado es al dar las razones del desconocimiento general de la música que hacían los gitanos en el siglo XIX, ya que ésta «no se aviene al gusto tradicional del andaluz autóctono, que lo considera extraño, arcaico, lejano, por estar inspirado en un primitivismo plagado de gritos inarmónicos, de rajos ásperos y de amaneramientos teatrales, falsas angustias, ficciones trágicas y regateos de feria».

Gabriel Díaz Fernández, «Macandé», fue un gitano que nació en 1897 en el barrio La Viña, Cádiz, y murió cincuenta años más tarde (1947) en el psiquiátrico de esa misma ciudad de un ataque de hemoptisis, en un estado avanzado de ceguera «a causa del tracoma», y con un brazo paralítico debido a una inyección mal puesta contra la sífilis que padecía.

Por medio, una intensa vida de sufrimiento, nomadismo, marginación y cante, a la que —aunque de forma sucinta— una aproximación como la que hace Eugenio Cobo proporciona información suficiente sobre algunas de las claves que debieron determinarla. La proyección amorosa materna —tan presente en los flamencos—, motivada en parte por su «débil constitución y carácter enfermizo», fue una de las constantes de su vida y sus letras. Decisivo fue también su unión con Encarnación, sordomuda de nacimiento y de la que tuvo dos hijos también sordomudos. Borracheras alternas de vino y grifa y las mujeres de la vida van rompiendo, según el autor, la suya: «llega a silbar por los oídos tapándose la nariz y la boca; los pulmones se van encontrando en un estado precario. A pesar de todo ello, canta, sigue cantando; aún puede respirar y ése es su cante». Su progresiva esquizofrenia tampoco le impide cantar ni hacer letras tan lúcidas y definitorias de su persona como ésta:

Por camino carretero
te encuentras un caminante;
no le preguntes por su sino,
que ha de vivir errante,
a cuesta con su destino.

Una letra así —qué no sería cantada por Macandé— es suficiente para echar por tierra todo el tinglado montado por Pedro Camacho. Qué concepción tan distinta de la vida la de este gitano de la de Antonio Mairena («el optimismo es lo que me hace seguir adelante en el camino y gozar de la profunda alegría de mi verdad... Y es que yo antes era un ciego»). Mientras que Gabriel Macandé canta:

Dejadme, flores, dejadme.
Yo fui al campo,
dejadme, flores, dejadme,
que he venido al campo,
he venido a divertirme
y el campito no tiene llave.

Su oficio fue vendedor ambulante de caramelos que él mismo solía hacer y con los que recorrió toda la provincia de Cádiz y limítrofes. Pero lo que más le diferenciaba —y popularidad le dio— de entre la *numerosa población ambulante que hasta hace bien poco se ha* movido por esa parte de Andalucía, era el pregón que cantaba para vender su mercancía, inspirado su encabezamiento en una letra asturiana que, al parecer, oyó a unos amigos de esa región que trabajaban en Cádiz. A continuación él añadía unas variantes sobre gustos

y toreros cuyas imágenes figuraban en los envoltorios, dada su gran afición a los toros:

A la salida de Asturias,
a la entrada en la montaña,
fabrico yo mis caramelos
para venderlos en España.
Si los quieres de menta,
yo los traigo de limón.
Los tengo de Gaona, Belmonte, Vicente Pastor.

Lo mejor que se puede decir de las poco más de sesenta páginas de *Pasión y muerte de Gabriel Macandé* es que no sobra ni un solo renglón. Su autor ha recogido aquí con absoluto rigor científico —y dando de lado a la manifiesta tentación de novelar con tan sustancioso personaje— no menos de tres años de rastrear datos, hablar con los que le conocieron o tuvieron referencia de él y recorrerse paso a paso casi todos los lugares por donde vivio o estuvo Macandé. Junto a cualquier afirmación sobre el caramelero se cita la fuente de donde procede, sin que en ningún momento guíe a Eugenio Cobo otra intención que la de acercarse lo más posible a la realidad de lo que fue la vida de este paria que un Jueves Santo lo sacaron del manicomio para que cantara a un paso, y tras hacerlo durante media hora «terminó abrazándose al Cristo, diciendo: pero ¿tú vas a decir que los hombres te hemos hecho sufrir tanto?».—*ANTONIO VILLAREJO.*

ULISES, TRADUCIDO

Al *Ulises* de Joyce le pasa como a nuestro *Quijote* y, en definitiva, a cualquier obra de arte que, por una razón u otra, adquiera el *status* de clásico. Quiero decir que la escritura toma el aspecto más bien de referencia, de punto de apoyo en el que basar nuestras consideraciones tanto éticas como estéticas, sin que nadie, o muy pocos, se tomen la molestia de acudir al texto. Lectura que serviría, en más de un caso, para deshacer tópicos y lugares comunes y que nos dará la posibilidad de recuperar un título que, por unas motivaciones u otras, se ha sacralizado, llegando al nivel en el que todos nos atrevemos a escribir, a pontificar, sobre algo que apenas conocemos y que incluso admitimos no necesita de mayores conocimientos. Así se forma nuestra «cultura», y con ese descaro y desparpajo, más frecuen-

te de lo que pueda parecer a primera vista, nos movemos sin pudor y con delectación por lo que denominamos como expresión civilizada. De estas insuficiencias se resiente todo el mundo, pero como de lo que se trata es de estar a la última, y nadie se toma el trabajo de ofrecer una reflexión sosegada y tranquila sobre aspectos que debemos considerar elementales para el normal desenvolvimiento de nuestra actividad, pues así van saliendo las cosas. Como Dios nos da a entender. Claro es que este asunto nos llevaría muy lejos, tanto como a pensar sobre quién o quiénes se preocupan sobre asuntos de cultura en nuestro país. Tema éste que desborda las posibilidades de este trabajo, cuyos límites son bien expresivos desde el título. Pero creo que la referencia no es vana ni inútil; en todo caso servirá de advertencia para los que se aproximan con estos presupuestos a nuestra crítica —y no otra cosa es la literatura— y sorprendan con divagaciones más o menos brillantes, pero que nada significan y a ningún sitio conducen de no ser a la confusión, al aburrimiento y al hastío. Que nadie controla a nadie y todo vale, y las palabras van cayendo en el vacío, o vaya usted a saber dónde, sin que nos atrevamos a protestar ante tanta estupidez y desconsideración como nos inunda. Yo pienso que un mínimo respeto al lector y a la propia dignidad nos haría tener más en cuenta todas estas consideraciones. Leer atentamente el texto que comentemos, tomar notas sobre esa lectura y ofrecer sin prisas las sugerencias que tal obra nos ha deparado. La necesidad de crear un código comunicativo en el que la honestidad fuera elemento básico de su constitución. Otro asunto será el de la metodología a que se acoja. Eso, en este caso, es completamente secundario. Sería tema a discutir posteriormente si convenía una u otra. Si era válida o no. Si perjudicaba la obra criticada. Sea como sea, el hecho cierto es que todo esto se da por descontado y la mediocridad aumenta cada día.

La reciente traducción del *Ulises*, de Joyce, al castellano (1), no olvida ninguna de estas consideraciones previas que me han permitido encuadrar el trabajo del profesor Valverde. Entiende el poeta castellano que la traducción ha de entenderse, antes que nada, como una aventura cultural en la cual no debemos dejarnos llevar por la hermosura de las palabras ni por la belleza del discurso literario. Sería una tentación que imposibilitaría la tarea. El traductor debe ponerse al servicio del texto traducido, y esta servidumbre le facilitará el cometido en el que la discusión con el pensamiento que debe verter a otra lengua será la clave para la dialéctica necesaria que

(1) James Joyce: *Ulises*. Traducción de José María Valverde. Barcelona, Editorial Lumen, 1976, dos tomos, 577 y 463 pp.

abrirá nuevos cauces para la comprensión. Así, la traducción es una interpretación que, sin dejar de ser fiel, trasciende los límites de la literalidad, ofreciendo la visión personal, que no es negación de lo que se tiene que traducir, sino aportación para su correcta comprensión. Tres elementos, a mi juicio, se conjugan, o se unen, para que podamos dar el calificativo de perfecta a una traducción: *a)* el conocimiento de la lengua que se traduce; *b)* el de la lengua a que se traduce; *c)* el de la materia que se utiliza. Fallando uno de los tres, la traducción nunca puede ser aceptable y hará cierto el adagio italiano de que el que traduce, traiciona el texto del que se ocupa. Traición que será, sobre todo, la infidelidad más miserable, porque yo entiendo que la traducción es, antes que nada, una insuficiencia cultural. A nivel teórico, no debería existir y no debemos olvidar el carácter religioso que como castigo bíblico posee. Aproximarse a la escritura de un autor que es de otra cultura y de otra lengua implica *el asedio más riguroso a la inteligencia*; la *reelaboración de un* texto que debemos entenderlo como tal. Nunca como una reliquia o una supervivencia de un pasado más o menos cercano —y de ahí el acierto de Valverde al prescindir de las tan socorridas notas a pie de página, que si bien pueden suponer una erudición, más que nunca nefasta, dificultarían la lectura de la obra—. Ofrecernos un texto como nuevo —y en cierto modo lo es en castellano, aunque ya existiera una versión anterior, pero fundamentalmente en lungardo, lo que restringía su campo de comprensión—, en el que la figura del traductor se diluye en la prosa y apenas se nota su presencia. Esta es la grandeza y la miseria de una labor que debemos entender como espléndida: sacrificar la propia personalidad —mejor dicho, el lucimiento personal— para que resplandezca la profundidad del texto traducido, para que el lector sea consciente de que se encuentra ante una obra de arte, que no solamente no es aburrida ni debe ser considerada como aburrida o soporífera, en la que la literatura castellana —y es mérito del traductor— se acerque a la parodia y al sarcasmo, al continuo juego de palabras que encontramos en el *Ulises*, y adquiera el valor no ya de soporte de la obra de Joyce, sino la reescritura de ella. Porque lo que ocurre en el *Ulises* es apenas significante: la crónica de un día de la vida de Leopoldo Bloom, de su mujer Molly y del joven Stephen Dedalus, en la ciudad de Dublín. Tal acontecimiento mínimo revolucionó los planteamientos literarios en el momento de su aparición. Miento, lo que rompió con todo un esquema mental, y por lo tanto humano y culto, fue el descubrimiento de una nueva dimensión de la existencia del hombre sobre la tierra. Una versión simbólica y actualizada de la *Odisea* se ha dicho, y si

bien esa referencia clásica es lícita y acertada, es indudable que el *Ulises* supone para su correcto entendimiento la lectura del *Retrato* del artista adolescente (que tradujo al castellano Dámaso Alonso) y de *Dublineses*. El *Retrato* sería así entendido casi la primera entrega del *Ulises*, la consideración de Stephen Dedalus como artista joven y de Leopoldo Bloom como artista más maduro, nos dará una visión totalizante o absoluta de la obra de Joyce. Como vemos, la anécdota es casi inexistente. Pero Joyce, advierte Valverde, poseía una gran memoria verbal —como correspondía, por otra parte, a un hombre educado en otros procedimientos educativos— y utiliza en su obra todo aquello que se le viene a la mente, desde retazos de óperas, versos sueltos, juegos de palabras, chistes y un largo etcétera. Pero también, lo que es más difícil, sonidos. Lógicamente todo esto supone una dificultad de lectura y de comprensión enorme. Dificultad que se ha acrecentado con el paso del tiempo, mediante el que se ha perdido esa memoria verbal —memoria verbal que podía sonar al lector cercano a ella, pero no necesariamente tenía que ser así. Todo ello incurre e incide en el carácter subversivo que el texto posee, en cuanto que subvierte y desordena lo que habitualmente se había entendido como imprescindible. La linealidad no se mantiene en un discurso que desea romper con esquemas preestablecidos. Pero la parodia se complica y llega a serlo de la propia obra, y lo que se había dicho, escrito, quinientas páginas antes se ofrece nuevamente a la atención del lector. Las palabras, pues, en Joyce están connotadas hasta más allá de lo que pueda permitirse en un lenguaje académico, pues es elemento primordial este carácter lúdico a veces, otras patético, nunca retórico ni ineficaz, de la prosa del *Ulises*. La denotación se ha perdido asumida por el carácter literario, expresivo, que se necesita. No se entiende la obra, ni la traducción, como círculo, y, por lo tanto, cerrazón, sino como obra abierta en la que la presencia del lector completa y amplía la labor del autor. Valverde ante todo este cúmulo de elementos estrictamente literarios, prescinde, como he señalado anteriormente, de las notas, tampoco acude al socorrido «en español en el original». Deja la mayoría de las veces los juegos de palabras en inglés —con una versión literal que pierde su gracia—, procedimiento que si bien puede parecer atrevido en un principio, es indudable que es el más acertado, en cuanto que si bien recurre Valverde a argumentos de autoridad —que en su caso serían innecesarios— para justificar tal medida —la de dejar el juego de palabra en la lengua original— como el de recordarnos que Cortázar y Fuentes nos han acostumbrado a leer estos juegos, o parecidos, a los hispanohablantes en inglés —en lo que en el fondo noto cierta iro-

nía—, es indiscutible que ello iría conectado, quizá sin que el mismo Valverde se dé cuenta, a una realidad bien cierta: la de la presencia de formas y actitudes británicas —aunque quizá conviniera decir estadounidenses— en nuestra vida corriente —y pienso que por ahí debe ir la utilización en Cortázar y Fuentes, más que por esnobismo—. No seré yo quien advierta, y puede haberlos, que tales actitudes «corrompen» el lenguaje, pues quien así piense deberá recordar es una realidad social antes que otra cosa y que de nada o de muy poco sirven normas y gramáticas, sino es para dificultar el normal desenvolvimiento y desarrollo de esa herramienta de trabajo que es la lengua.

La traducción que nos ofrece Valverde del *Ulises* de Joyce debe ocupar un lugar de privilegio en la historia de la cultura contemporánea hispánica, pues es tanto el cuidado que ha puesto en la reelaboración del libro, que más parece obra de orfebre o artesano que otra cosa. No es solamente la explicación minuciosa y detallada del procedimiento seguido, como he venido advirtiendo en este trabajo, sino la consideración en largo y profundo prólogo de la vida del autor, de la significación del texto, del estudio de la sociedad en que se desenvuelve la obra. Solamente por este motivo, esta espléndida introducción al mundo de Joyce, la obra debe ser leída, porque es obra tanto de Joyce como de Valverde, aunque pueda parecer un poco exagerada la afirmación. Ya el nombre y la valía del profesor Valverde eran garantías de éxito para este empeño no solamente loable, sino imprescindible, pues casi daba vergüenza que a estas alturas de los tiempos no hubiera una traducción castellana accesible de un monumento de la literatura universal como es la obra de que nos ocupamos hoy. Si el *Ulises* certifica, quizá sea su mayor consideración, que el hombre no puede considerarse como tal mientras que no adquiera conciencia de la palabra, de que es el ser que habla, la traducción de Valverde nos ofrece limpiamente, sincera y honestamente la certeza de la importancia de esa obra de cultura. El efecto más importante de la lectura del *Ulises* puede ser el que nos demos cuenta de que el pensamiento humano no es otra cosa que un lento fluir de palabras, la adquisición de una autoconciencia lingüística que nos conectará con la palabra poética, quizá la más duradera de todas cuantas podamos encontrar en la actividad humana. El trabajo de Valverde se encamina por esta trayectoria y *Ulises* se nos presentará como un monumento de humor y de risa, de distanciamiento frente a la narración y de ironía. De literatura, en suma.— *JOSE MARIA BERNALDEZ BERNALDEZ (Fernando Delgado, 6, 7.°-D, MADRID-11).*

CRONICA DE UNA LITURGIA *

Disolver. Transformar Aferrándose. Diluido. Erosión. Metamorfosis y cambio. Abandono. Huida a lo largo de un cordón umbilical cuyo extremo se pierde tras las montañas. Circunvalación. Espiral de un caracol gigantesco. Revolución. Provocación. Arrasar. Destrozando. Aullando y pateando. Mordiendo. Sangrando y besando. Lamiendo, llorando. Eros Ión. Apetit Oso hormiguero: el de la lengua silbante y rápida. Lubrific Arde, como la llama azul del aguardiente quemado, este relato que suena a confesión distorsionada + borbotones de imágenes poéticas + rítmico transfondo de composición musical + + dylaniano eco de una voz que rabiosamente canta = novelista poeta compositor cantante Leonard Cohen, en este segundo y magistral trazo autobiográfico (*Los hermosos vencidos*, Editorial Fundamentos, colección «Espiral») que completa la tarea iniciada en su primera novela, *Mi juego favorito.*

La búsqueda de la propia identidad entre los viejos entramados sobre los que se asienta la estructura de la personalidad, en la levadura hinchada del recuerdo que marca un fragmento de existencia como el anca de una res por el hierro, y su doble, el semiinconsciente letargo de la sensación vivida en el pasado, cuya imagen flota dispersa en el denso pozo de lo que no puede encuadrarse bajo un aspecto concreto.

El erotismo, la mística y la angustia, una amalgama que recorre los mágicos alambiques de la expresión. De cuando en cuando, un cortocircuito y los elementos manejados quedan en suspenso: de repente, la narración, un roquefort agujereado. Y entonces, como si una red arterial de algún extraño cuerpo cósmico, como si un primer plano del trasiego vital que recorre un único poro ampliado, como si un acuario paralizado por el sueño... hasta que el movimiento vuelve, otra vez el contrapunto enlazando los fragmentos deshilachados que bucean en la herencia de un pasado a la búsqueda del hilo que ensarte, para obtener la salvación, lo que sólo es reminiscencia de un colectivo deseo de comunión entre todos los seres humanos, como esa diapositiva que se trasluce tras el cristal de la narración al describir la curación de un viejo indio, quien manda llamar a todas las parejas de la aldea y las hace amarse en su tienda durante una larga noche. *«Era una danza de máscaras y cada máscara era perfecta, porque cada máscara era un rostro de verdad y cada rostro era una máscara de verdad, de manera que no había máscara ni había rostro, porque no había más que una máscara, más que un rostro de verdad*

* Comentario a *Los hermosos vencidos*, de Leonard Cohen. Editorial Fundamentos. Madrid.

que era el mismo y era una cosa sin nombre que se transformaba en sí misma una y otra vez» (p. 149).

Como si se tratase de un occidentalizado ritual tántrico, se intensifican las imágenes eróticas, la excitación vibra en un agudísimo dolor, en una ansiedad incontenible, en una tensión que curva peligrosamente la fina varilla que apunta hacia el camino de la liberación, aquel en que la energía sexual se transforma en éxtasis espiritual y acerca al principio supremo, a la esencia misma del universo, al Verbo.

Un conjuro a lo largo de 265 páginas para reblandecer la quitina de unas alas fosilizadas por la frustración cotidiana, en un ritual a caballo de la desesperación y del sueño en pos del paraíso perdido de una transmutación a un estado de unidad en la dualidad amorosa, fuera de las coordenadas tempoespaciales.

Un fetiche, un amuleto de brujo, una pierna de cera, una mata de pelo ofrecida en promesa, un rosario de milagros o una cadena de sacrificios, cualquier cosa para olfatear el rastro de una tradición religiosa; estampitas o anuncios de artefactos sexuales, heroína o ampollas de agua de Lourdes, lo mismo da, algo para ceñir los rodeos en torno al misterio de la divinidad o, lo que es igual, al misterio del inaprehensible yo divino.

Oración a la electricidad que hace posible la radio, a los huevos del desayuno y a los otros, al vientre pertinazmente cargado como por una maldición del cielo, a la cocina, cuyo suelo de repente se raja en dos entremedias de cada una de las piernas que se curvan como un puente sobre el precipicio, al decir: *«Me Aterra Pensar Que Mi Oración Caiga Dentro De Mi Mente»* (p. 65). Y después: *«La Agonía De Esta Mañana Se Explica En Algún Lugar»* ... *«No Puedo Entender Que Mi Brazo No Sea Una Lila»* ... *«Nada Sucederá Parcialmente»*. Una voz en primera persona, cuyo lugar es ocupado en la segunda parte del libro por F. Oratorio a dos voces, que en ocasiones da la sensación de ser un monólogo reflejado en un espejo, y sobre su superficie, como una tinta simpática que poco a poco desvela su mensaje, la figura de Edith, esposa de la voz-marido, amante de la voz-amigo F. Y al fondo, la figura de Catherine Tekakwitha, virgen, india, mártir, muerta en olor de santidad, cuyo rastro histórico es perseguido simultáneamente con el recuerdo de Edith, ahogada en las cenagosas aguas del suicidio.

Cuatro personajes símbolos, cuatro imágenes superponiéndose constantemente en la relación de perseguido-perseguidor, bajo el peso de una condena irremisible en un contexto social en que la estructura de la comunicación está al servicio de un corroído sistema que

puede llamársele de cualquier forma menos de vida, ante el cual lo único que se puede hacer es revolverse y escupir palabras como éstas: «*Eh, lector, ¿se da usted cuenta de que esto lo escribe un hombre? Un hombre como usted, que ansiaba poseer un corazón heroico. En un aislamiento ártico, un hombre escribe esto, un hombre que detesta su memoria y lo recuerda todo, que una vez fue también como usted, que amaba la sociedad como sólo un huérfano es capaz, que la amaba lo mismo que un intruso en jauja*»... (p. 116).

Salmo, rencor, exaltación, resentimiento: un violento zarpazo-texto.—*MARY SOL OLBA (Ramón y Cajal, 73. MADRID-16).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

EDUARDO MIGNOGNA: *Cuatrocasas*, edición Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1976.

Ya hemos dicho en otra oportunidad, a propósito del momento actual de la narrativa sudamericana, que no es tarea fácil desbrozar la realidad y su auténtico valor expresivo dentro de ese alud de búsquedas que hoy constituyen su rostro más inmediato. Esta es con toda seguridad una labor más de tiempo que de bien intencionado deseo de esclarecimiento.

En lo que sí debemos estar conformes es en la gran posibilidad de sorpresa que nos brinda el momento literario sudamericano, y en forma muy especial el narrativo. De entre el sinnúmero de nombres demasiado conocidos y los que no lo son tanto, hasta los totalmente ignorados, surgen algunos que, en forma cabal, nos logran dar la dimensión de indudables aportes. Entre estos últimos deberíamos situar el del escritor argentino Eduardo Mignogna.

El conjunto de cuentos que ahora nos preocupa y que obtuvo el premio «Casa de las Américas» 1976 no es la única obra de este narrador, perteneciente a la más reciente generación. Antes se halla su novela *En la cola del cocodrilo*, que mereció la única mención del concurso organizado por *Marcha*, de Montevideo, en 1971. Lo que más sorprende en Mignogna —y especialmente en el momento actual— es el despojarse de cualquier intención de dotar su literatura de condicionantes de segunda o tercera mano consistentes en una novedad textual, casi siempre aparente más que verdaderamente con-

dicionada por la autenticidad. Lo dicho para muchos podría hacer suponer que en su prosa anida el sentido anacrónico del relato, nada más alejado de la verdad. En los cuentos o pequeños relatos de Mignogna existe una línea de «naturalidad y frescura» que le hace exponente de una tradición literaria que en Sudamérica ha dado y contribuido a indudables hallazgos. Las respuestas de sus personajes ante la realidad de su entorno se hallan inmersas en un contenido mágico, lo cual no invalida, sino al contrario, su verdadera humanidad frente a los condicionantes sociales, provenientes de los señores de la tierra y su poderío institucionalizado en el vasallaje.

En los cuentos de Eduardo Mignogna no hay alardes estructurales del relato, y en la medida en que avanzamos en su lectura entramos en un mundo en que el diálogo nos da toda su inveterada dimensión de riqueza inalterada. *Cuatrocasas* no es un libro espectacular, es un conjunto de relatos con hondura emocional regida por un dominio poco frecuente del hecho literario, en su más puro significado.—*G. P.*

ALFREDO ARMAS ALFONSO: *Cuentos*, colección «La Honda», Casa de las Américas, Cuba.

Los cielos de la muerte, 1949, marcó la aparición de un nuevo narrador venezolano que venía a sumarse, dotado de indiscutibles medios expresivos, a la realidad más rica de la literatura sudamericana, el cuento. Junto a la poesía, se podría decir que este género narrativo ha cautivado en forma permanente al escritor sudamericano; una visión, aunque somera, de la bibliografía de cualquier narrador significativo del Continente nos mostrará hasta qué punto esto es algo innegable. Son poquísimos, por no decir que inexistentes, los escritores que no hayan hecho del cuento en un momento de su quehacer literario una preocupación no ya puramente circunstancial, sino de profunda preocupación estética.

Las directrices marcadas por los intereses editoriales han condicionado, en los últimos años, la naturaleza del cuento a un género considerado menor. Las razones que priman en este hecho suelen estar justificadas por una carencia de interés sobre el cuento por parte del público lector. Esto puede ser una realidad en la medida que el público lector puede ser manipulado en sus inclinaciones literarias. En gran medida las razones expuestas por los medios editoriales han surtido efecto en los escritores sudamericanos, que se han esforzado en cultivar el género novelístico como única posibilidad de abandonar el anonimato.

En las circunstancias antes mencionadas resulta alentador comprobar la existencia de un cultivador del cuento de la calidad de Alfredo Armas, Premio Nacional de Literatura de Venezuela y del cual la colección «La Honda» nos entrega esta especie de selección antológica. El volumen se halla integrado por cuentos que corresponden a siete de sus libros y es, sin lugar a dudas, una muestra significativa tanto de la vitalidad del género como de la maestría con que Alfredo Armas lo trata. La lectura de este conjunto nos pone ante la presencia de uno de los narradores más importantes de su país, entre los aparecidos en las últimas décadas.—*G. P.*

FRANCISCO ESPINOLA: *Cuentos,* colección «La Honda», Casa de las Américas, Cuba, 1976.

Espínola es sin duda uno de esos nombres ocultos entre los continuamente citados cuando se habla o se escribe sobre los narradores sudamericanos, consecuencia de ese fenómeno que ha hecho que la narrativa del Continente se nos presente como una especie de milagrosa explosión creadora Este conjunto de cuentos que nos brinda la colección «La Honda» nos viene a poner de manifiesto que detrás de los contemporáneos existían escritores de la talla de Francisco Espínola.

El conjunto de cuentos que trata de resumir la obra narrativa del uruguayo nos pone ante la obra de un escritor dotado de una indiscutible maestría que transparenta su sólida formación literaria. El lenguaje coloquial de raíz gauchesca logró en la obra de Espínola unos niveles expresivos poco frecuentes entre los cultivadores del género narrativo, los escritores de su tiempo, no tan lejano si tomamos en consideración la época que abarca la vida de Espínola, nacido en 1901 y muerto en 1973.

Ese género del cuento campesino que tantos escritores han abordado en Sudamérica se vio enriquecido y revitalizado con nuevas técnicas al ser tratado por Espínola. El supo sumar un fondo temático en que adquirían significación novedosa la vida violenta y el hecho legendario del mundo campesino del Uruguay. Al releer este conjunto de cuentos volvemos a tomar contacto con un escritor de naturaleza real y cuya obra no sufre el desgaste del tiempo; por el contrario, se hace más rica en significación.

La obra de Espínola es variada; si bien es en el cuento donde halla su mayor lucidez expresiva, cultivó los más variados géneros y de entre sus obras podríamos citar: *Saloncito,* literatura infantil;

Sombras sobre la tierra, novela; *La fuga en el espejo,* teatro; *Milón o el ser del circo,* ensayo, y *Don Juan, el Zorro,* relatos.

La colección «La Honda» en este libro nos entrega una visión de conjunto que nos permite calibrar la obra narrativa de Espínola, ya que es una selección de sus libros de cuentos realizada con acierto por el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas.—*G. P.*

JOSE MANUEL CASTAÑON: *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna,* Casus Editores, S. R. L., Caracas.

Ternura y admiración se unen en las páginas de este libro, pulcramente presentado en su aspecto gráfico. La unión emocional de su autor con Gómez de la Serna está marcada por la amistad que existiera desde la juventud entre su padre y el inolvidable creador de *Greguerías.* La ternura que se hace presente en estas páginas no es obstáculo para hacernos llegar un texto regido por la lucidez.

La parte inicial la constituye un texto a través del cual asistimos a un recorrido vital que se adentra en la personalidad de Gómez de la Serna abordando los aspectos más significativos que se desprenden de un nutrido documental proveniente de cartas escritas por éste. Esto sirve al escritor español, radicado en Venezuela, Manuel Castañón, para irnos revelando aspectos poco conocidos de Gómez de la Serna, pequeños detalles biográficos que contribuyen a su mayor conocimiento, que nos ensanchan una personalidad regida por el afecto y un amor sin límites por la vida. Castañón, con un conocimiento de primera mano de la documentación que maneja, sabe entregarnos un estudio pormenorizado de las cartas de Gómez de la Serna, revitalizando situaciones y aclarando hechos.

La segunda parte del volumen viene integrada por una importante cantidad de cartas de Gómez de la Serna en reproducción facsímil, que contribuyen al conocimiento humano reflejado en una caligrafía, rápida y nerviosa, como nacida para aprehender la inmediatez del curso vital. En estas cartas no solamente asistimos a la presencia de Gómez de la Serna, sino que también a un dilatado período de la literatura española que abarca una serie de hechos y circunstancias de una especial significación.

No deja de ser lamentable que este libro sea el resultado de una edición limitada, ya que su contenido, como hemos señalado antes, sería de gran interés para un público más amplio preocupado por la vida y la obra de Gómez de la Serna.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: «Homenaje a José Coronel Urtecho», *Cuadernos Universitarios*, Universidad Autónoma de Nicaragua.

Hacer referencia a la significación poética de Coronel Urtecho —cuya vida llena todo un amplio espectro creador no sólo de su país, sino del contexto expresivo de la poesía latinoamericana en su totalidad— podría resultar en esta ocasión una redundancia. La obra del poeta nicaragüense cristaliza, con una hondura emocional de indiscutible personalidad, todas las conquistas expresivas de un tiempo rico en experimentación y búsquedas tendentes a dotar a la poesía de una dimensión múltiple y variada en su aspecto formal.

Todo lo dicho antes quedaría trunco si no hiciéramos hincapié en la profunda humanidad que se desprende de toda la poesía de Coronel Urtecho. Inquietud formal, hondura expresiva y amor por la palabra son los condicionantes de esta voz incuestionable dentro del conjunto de la poesía sudamericana.

El motivo que ha dado forma a este homenaje a Coronel Urtecho es el de haber cumplido setenta años, setenta años de una dilatada conciencia expresiva, merecedora de los variados trabajos en torno a su obra que aquí se reúnen. Reseñarlos todos sería labor que superaría la naturaleza de estas notas; bástenos un apresurado recuento que dé una idea aproximada del contenido que encierra este homenaje de *Cuadernos Universitarios*. El volumen se halla ordenado en tres partes: homenaje poético, homenaje en prosa y prólogos a las obras de Coronel Urtecho. Los países que se han sumado al homenaje son Nicaragua, Panamá, Bélgica, Cuba, España, Francia, Italia, México y Perú. De los autores que han aportado sus trabajos podríamos mencionar los nombres de Julio Cabrales, Fernán Verhesen, Roberto Fernández Retamar, Fernando Quiñones, Charles V. Aubrun, Giuseppe Bellini, Pedro Guillén, José Miguel Oviedo y los nicaragüenses Ernesto Mejía Sánchez, Ernesto Gutiérrez, Horacio Peña y Octavio Robleto.

La parte que reseña los prólogos a las obras de Coronel Urtecho nos brinda nombres como los de Pedro Laín Entralgo y Carlos Martínez Rivas. Habría que hacer notar también la completa bibliografía que cierra este número homenaje de *Cuadernos Universitarios*.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID-16).*

INDICE ALFABETICO DE COLABORADORES CORRESPONDIENTE AL AÑO 1976

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

I

J

L

M

N

O

P

Q

R

S

E.: Ensayos.
N.: Notas.
P.: Poemas.
R.: Relatos.
B.: Bibliografía.

REVISTA DE OCCIDENTE

TEMAS Y AUTORES LATINOAMERICANOS

RUDOLF GROSSMANN: *Historia y problemas de la literatura latino-americana.*

EL ARQUERO

JOSE ORTEGA Y GASSET: *Meditación del pueblo joven. Epistolario.*

EL ALCION

JULIAN MARIAS: *Sobre Hispanoamérica.*

CIMAS DE AMERICA

GERMAN ARCINIEGAS: *El caballero de El Dorado.*
EDUARDO CABALLERO CALDERON: *El Nuevo Príncipe.*
EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: *La cabeza de Goliat.*
ERNESTO MEJIA SANCHEZ: *Cuestiones Rubendarianas.*
AURELIO MIRO QUESADA: *Costa, sierra y montaña.*
ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO: *Las pequeñas estaturas.*
MARIANO PICON-SALAS: *Pedro Claver, el santo de los esclavos.*
AUGUSTO ROA BASTOS: *Hijo de hombre.*
JAIME TORRES BODET: *Tres inventores de realidad: Stendhal, Dostoyevski, Pérez Galdós.*
ARTURO USLAR PIETRI: *Catorce cuentos venezolanos.*
LEOPOLDO ZEA: *América en la historia.*